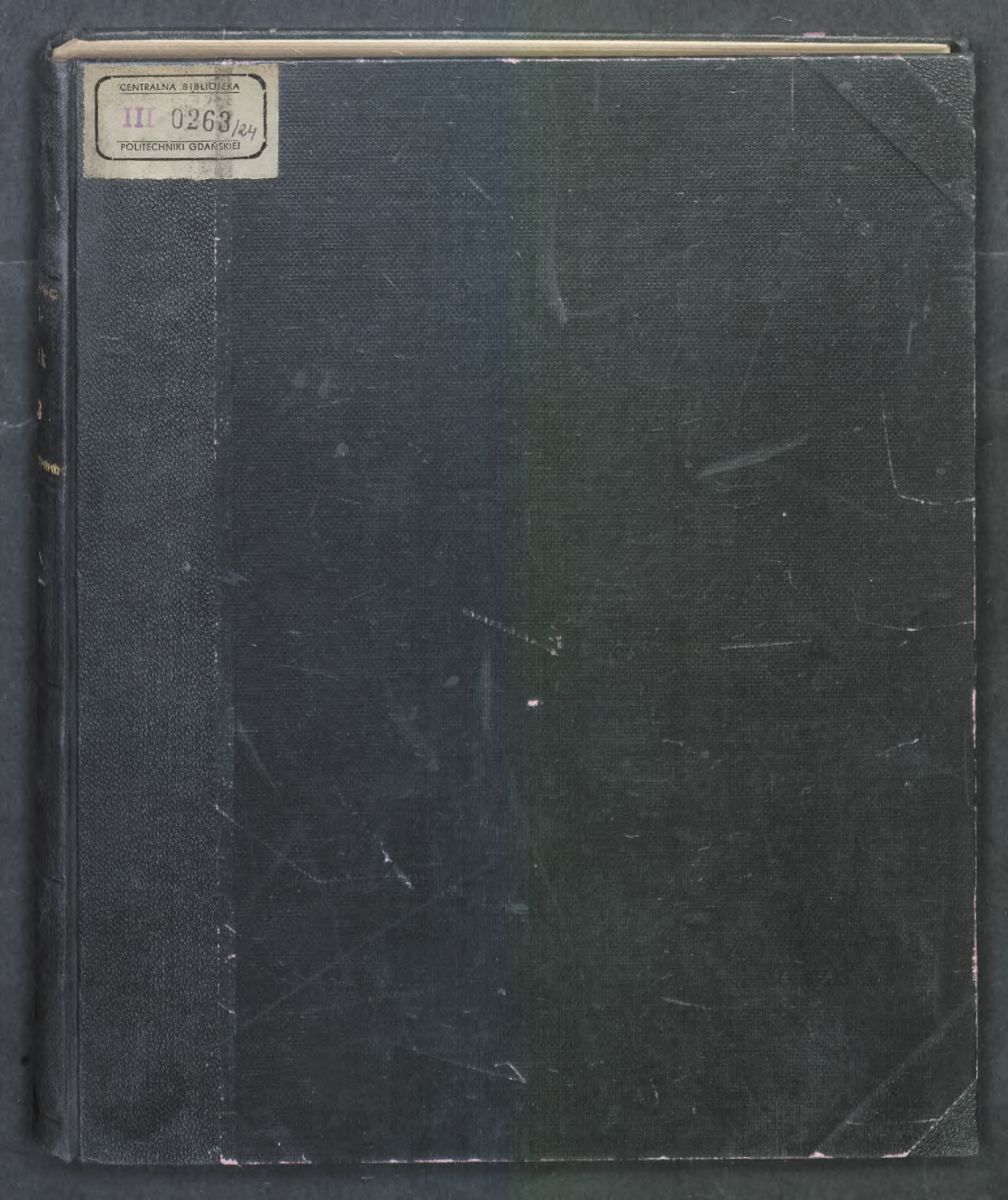
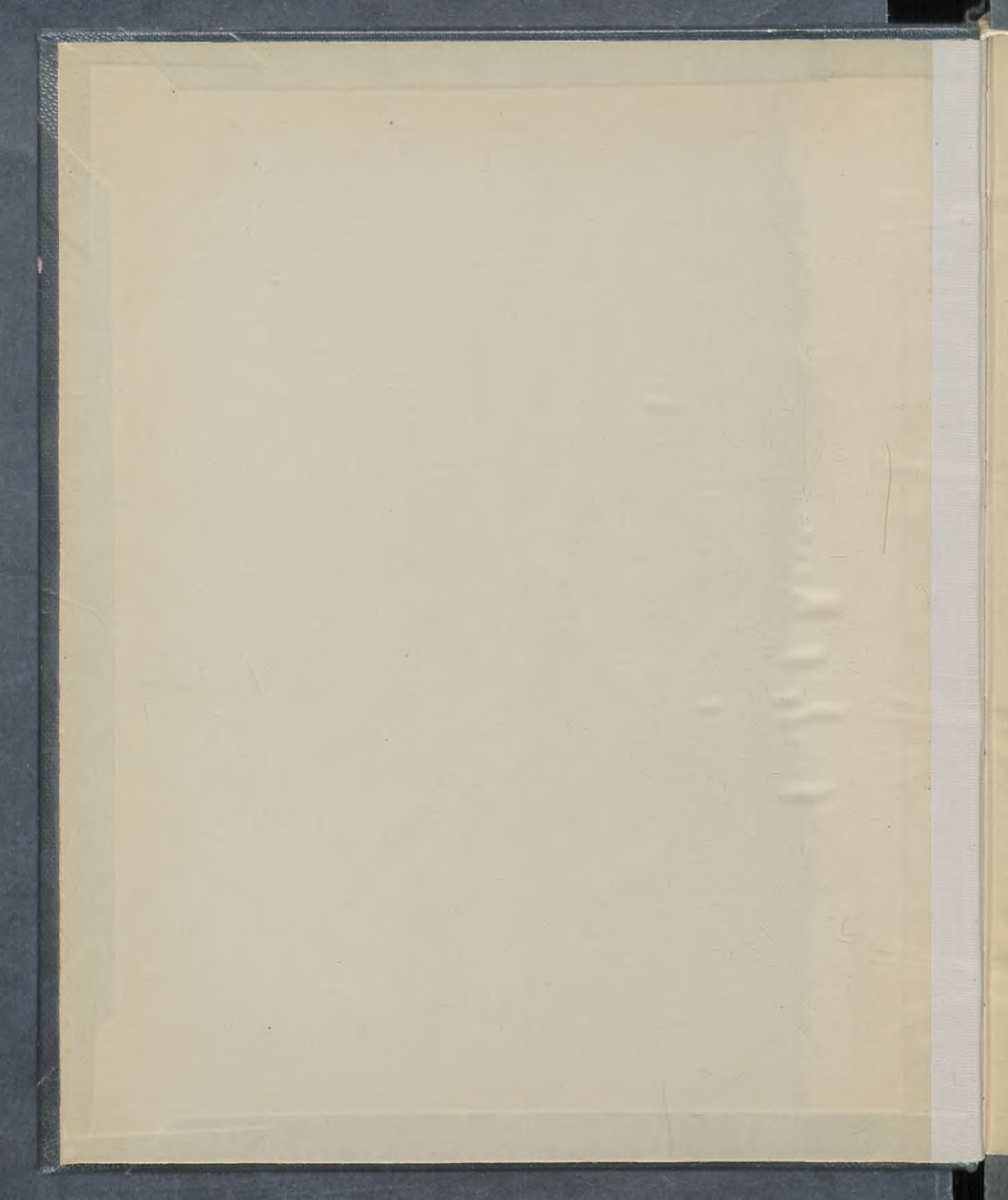


CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0263/24
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


Kunst-
Chronik
1913



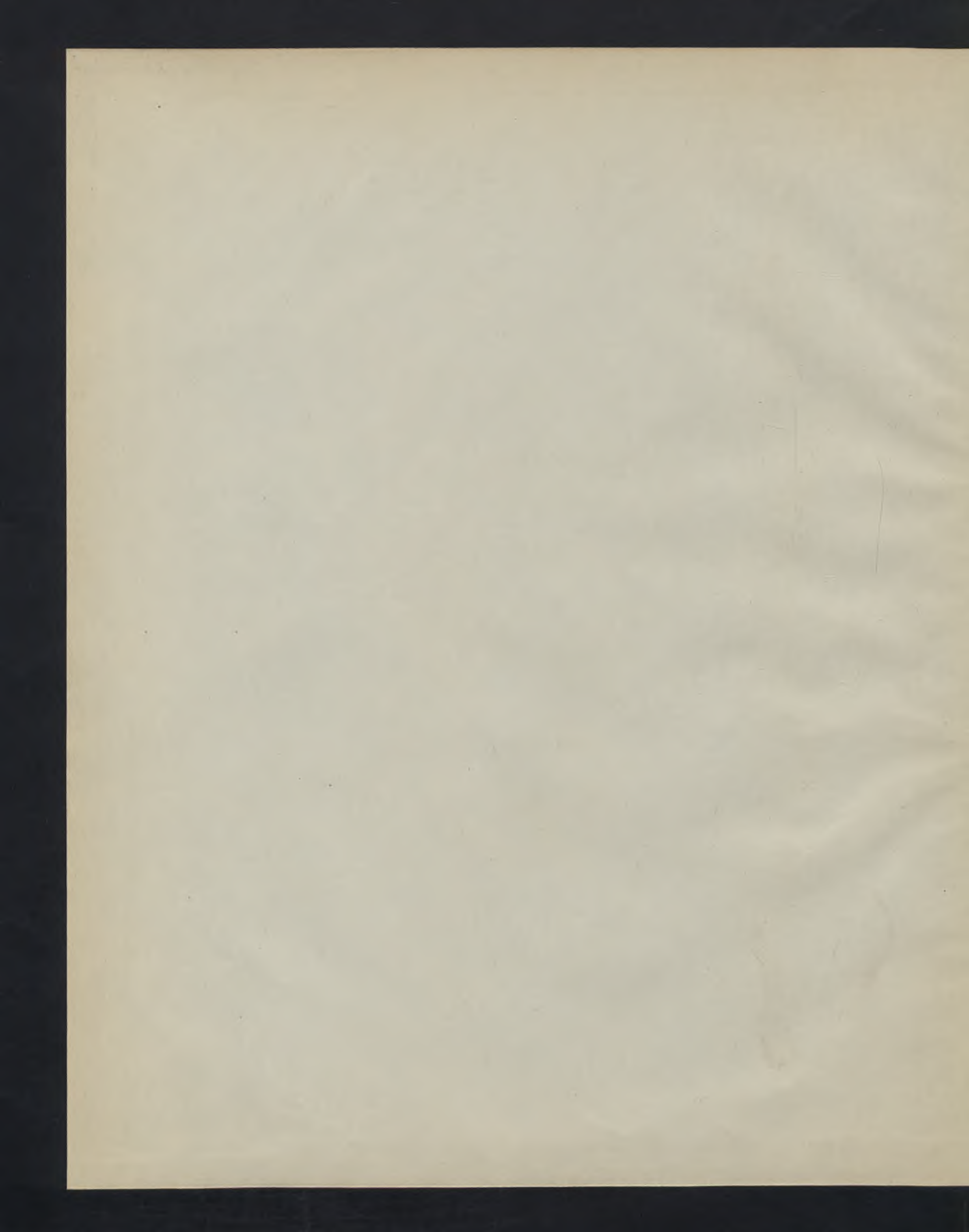
KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
[illegible]



KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG





LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1913



Inhalt des vierundzwanzigsten Jahrgangs

Größere Aufsätze

Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften, Kongresse

Archäologisches

Ausgrabungen und Funde

Ausstellungen

Bücherschau

Z bedeutet: Zeitschrift für bildende Kunst

Denkmäler

Denkmalpflege

Forschungen

Nekrologe

Personalien

Sammlungen

Stiftungen

Vermischtes

Wettbewerbe

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 1. 4. Oktober 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer. Redaktionsschluß Sonnabend mittag.

DIE NEUERWERBUNGEN DER BERLINER MUSEEN

Der Katalog der Geschenke Wilhelm Bodes an die Berliner Museen, den ein ungenannter Freund dem Generaldirektor als Ehrengabe zu seinem vierzigjährigen Dienstjubiläum überreichte, und von dem auch an dieser Stelle die Rede war, ist an dem gleichen Tage noch um ein gutes Stück überholt worden, denn den Geschenken, die Bode den ihm unterstellten Sammlungen überwies, schloß sich zum Jubiläumstage eine große Reihe neuer Gaben befreundeter Sammler und Kunsthändler an. Bode selbst führt sie in dem letzten Hefte der Amtlichen Berichte in die Literatur ein.

Voran steht eine Stiftung, die in vollem Umfange den Sammlungen des im Bau befindlichen Deutschen Museums, der eigensten Schöpfung Bodes, zugute kommen soll. Noch ist diese Stiftung nicht abgeschlossen, und über die Höhe der Summe und ihre Bestimmung wird später berichtet werden.

Die neuerdings geschenkten Gemälde bereichern vor allem die niederländische Abteilung in sehr erwünschter Weise, da zwei Hauptmeister nun erst gebührend in der Sammlung vertreten sein werden. Der eine ist Nikolaes Maes, dessen große Verstoßung der Hagar Herr Julius Boehler zum Geschenk machte, der andere Aelbert Cuijp, dessen schöne und ebenfalls umfangreiche »Jagdbeute« Mr. Arthur Sulley in London der Sammlung überwies. War Cuijp bisher nur mit kleineren Landschaften vertreten, so zeigt ihn das neue Bild als glänzenden Tiermaler. Der tote Schwan gehört zu seinen besten malerischen Leistungen. Das Stück Landschaft mit dem Haus und dem Schlitten schließt das Bild an die kleine wundervoll goldtonige Landschaft, die das Museum besitzt, an. Maes war mit der apfelschälenden Frau vorzüglich, aber einseitig vertreten. So ist die große Komposition eine sehr erwünschte Bereicherung, die von dem außerordentlichen Können des Meisters die beste Anschauung gibt. Prachtvoll ist das Rot des Rockes der Hagar, von außerordentlicher Zartheit der Rückenakt des vorn sitzenden Kindes.

Der italienischen Abteilung konnte ein Bild des merkwürdigen Magnasco angereiht werden, der auf seine moderne Wiederentdeckung nur zu warten scheint. Der Berliner Katalog nannte seinen Namen bisher nicht. Bode äußert aber bei dieser Gelegenheit die Ansicht, daß auch der früher Salvator Rosa genannte »Seesturm« der Sammlung von Magnasco herrühre. Das jetzt von Sir William van Horne in Montreal geschenkte Werk stellt einen Hochzeitszug dar, wahrscheinlich im Anschluß an eine Klassikerstelle. Lanzi nennt Magnasco den Cerquozzi seiner Schule und rühmt seine Fähigkeit raschen Pinselstrichs und die Kunst des Charakterisierens in sittenbildlichen Darstellungen. Das neue Bild ist ein typisches Werk des Meisters und füllt somit eine Lücke der Sammlung aufs beste aus.

Schwerer einzureihen ist das Brustbild eines Mannes, das das Monogramm Albrecht Dürers trägt, aber sicher nicht von dem Meister herrührt. Es ist ein Geschenk des Herrn Ferdinand Herrmann in New York. Bode bringt den Namen Martin Schaffners für das Bild in Vorschlag und bezeichnet damit den Stil des Werkes.

Noch reicher als die Gemäldegalerie wurde bei dieser Gelegenheit die Abteilung der Plastiken bedacht. Voran steht eine entzückende Bronzestatuette des David mit dem Haupte des Goliath, sehr eigenartig in der Bekleidung mit dem Fell wie in der ausladenden Stellung und dem koketten Neigen des Kopfes. Befreundete Sammler aus Amerika schenkten dieses reizende Werk zusammen mit dem sehr ernsten, großen Stuckrelief der Madonna, das in Siena gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Das Marmororiginal des Reliefs ist bereits im Besitze der Sammlung. Die Stuckwiederholung ist höchst wertvoll durch die ganz ungewöhnlich gut erhaltene alte Bemalung und Vergoldung.

Ebenfalls aus Siena stammt die im Motiv besonders ansprechende Tonstatuette der Madonna, ein Geschenk des Professor Luigi Grassi in Florenz. Die schlichte Gruppe der stehenden Frau mit dem Kinde, das sich an ihren Arm schmiegt, die edlen Linien des Gewandes atmen den Geist sienesischer Kunst des Quattrocento.

Von Niccolò dell' Arca, dem seltenen bolognesischen Meister, besitzt das Museum bereits die schöne und bekannte Statuette eines lesenden hl. Bernhard. Nun kommt ein Madonnenrelief in Ton hinzu, das Professor Elia Volpi in Florenz schenkte. Maria sitzt, das in ihrem Schoß schlafende Kind anbetend. Ein einfach gerader Natursinn spricht aus dem Werke.

Florenz endlich ist mit einem Madonnenrelief in Stuck vertreten, das aus Pesaro stammt und dort von dem Florentiner Domenico Rosselli geschaffen wurde. Es ist ein Geschenk des Mr. R. Langton Douglas in London.

Eine Gruppe für sich bilden drei Madonnenreliefs, die ein ganz neues Licht auf die mannigfaltigen Beziehungen der Kunst diesseits und jenseits der Alpen werfen. Ein paduanisches Stuckrelief stellt die Nachbildung eines wohl bayerischen Originales der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts dar. Ein schwäbisches Madonnenrelief vom Ende des 15. Jahrhunderts wurde in der Lombardei in Stuck nachgeformt. Der Rahmen wenigstens weist die typisch lombardischen Formen

auf. Noch komplizierter ist der Weg der dritten Komposition. Eine Madonna in Halbfigur des Luca della Robbia muß nach Deutschland gelangt sein, wo sie um zwei vorhangtragende Engel bereichert wurde. Die gesamte Komposition wurde dann wiederum in Italien, und zwar wahrscheinlich in der Gegend von Venedig in Stuck nachgeformt. Die drei hochinteressanten Stücke sind Geschenke der Herren Antonio Salvadori in Venedig, G. Sangiorgi in Rom, Giuseppe Salvadori in Florenz.

In das 17. Jahrhundert endlich führt eine Bronzestatuette der Madonna von Ercole Ferrata, die die Kunsthandlung Durlacher Bros. in London der Sammlung überwies, und zurück in das Mittelalter ein gotisches und ein spätromanisches Kapitell, Geschenke von Alfredo Barsanti in Rom und M. Jules Sambon in Paris, sowie das merkwürdigste Stück der Reihe, ein Relief der Danae aus altchristlicher Zeit, das Dr. Ludwig Pollak in Rom stiftete.

Zu gleicher Zeit mit dieser stattlichen Zahl von Geschenken, die wie seinerzeit die »Florakinder« als persönliche Ehrung Wilhelm Bodes den Sammlungen überwiesen wurden, konnten einige weitere Werke der Gemäldegalerie einverleibt werden. Über die beiden Erwerbungen aus der ehemalig Weberschen Sammlung wurde bei Gelegenheit von deren Auflösung hier bereits kurz berichtet. Friedländer bespricht beide nunmehr in den Amtlichen Berichten, und seine Resultate seien hier wiedergegeben. Das Triptychon mit der Dreieinigkeit, das die Familie Weber der Sammlung schenkte, bringt er in Verbindung mit Buchmalereien niederländischer Herkunft, indem er so die Bestimmung des vielbesprochenen Werkes als französisch ablehnt und gleichzeitig das unbestimmte Wort burgundisch für das angeblich aus Dijon stammende Altärchen präzisiert. Noch wichtiger ist das Resultat, zu dem Friedländer bezüglich des anderen Werkes der Webersammlung, des Diptychons mit dem Sebastiansmartyrium, das die Firma Rud. Lepke der Galerie überwies, gelangt. Kein anderer als Dürer kommt seiner Ansicht nach für das um 1490 entstandene Werk in Frage, und die Nebeneinanderstellung eines Reiters des Hintergrundes mit einem Reiter der Bremenser Zeichnung von 1489 wirkt in der Tat höchst schlagend. Die interessante Hypothese verdient allseitige Beachtung, denn sie ist ein neues und sehr wichtiges Glied in der Kette der Fragen, die sich an Daniel Burckhardts Zuweisung der Terenzillustrationen an den jungen Dürer anschlossen.

Wie dieses Werk ein ganz neues und unerwartetes Licht auf die Frühzeit der Dürerschen Kunst werfen könnte, so das Festmahl im Freien auf die ganz unbekannte Jugendzeit des Frans Hals, falls sich die vermutungsweise Zuschreibung dieses ebenfalls der Galerie neu eingereihten Werkes auf den Haarlemer Meister weiter stützen läßt. Innere Gründe jedenfalls sprechen für diese Hypothese, und die Qualität des zumal in den Figuren äußerst geistvollen, frischen Bildes widerspricht ihr keineswegs. Ein schönes Fischstilleben des Abraham van Beyeren sei im Vorbeigehen genannt. Endlich verdient das Brustbild eines Heiligen, das im Stile an Scorel gemahnt, Erwähnung. Der Dargestellte ist seinen Attributen nach der heilige Bavo oder der heilige Jeron. Beide kommen ebenso mit Jagdfalke und Schwert in Stichen des Jakob Matham vor.

Wie die Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums, so erfuhren auch die des Kupferstichkabinetts beachtenswerten Zuwachs. Vor allem konnte eine ganze Reihe der immer seltener werdenden deutschen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts erworben werden. Vom Anfang des Jahrhunderts stammt eine sitzende Madonna, die in Böhmen entstanden sein dürfte. Eine stehende Frau mit einem Helm weist die charakteristische Strichführung des Meisters E S auf und geht mit dessen Wappenstichen zusammen. Sehr interessant ist ferner die qualitativ hochstehende Zeichnung der Taufe Christi im Rund, die durch das Wappen der Familie Fürleger mit Sicherheit nach Nürnberg lokalisiert wird, wohin auch der Stil weist; zeitlich ist das Blatt um 1480 anzusetzen. In das Ende des Jahrhunderts gehört ein Blatt mit Gewandstudien zu einer Mater dolorosa. Es existieren mehrere verwandte Zeichnungen, von denen eine auch das Kupferstichkabinett besitzt, aber eine genauere Lokalisierung des sicher oberdeutschen Meisters ist noch nicht gelungen. Ein bezeichnetes Blatt des Cornelis Massys, eine Landschaft von 1541, ist kunsthistorisch wichtig. Endlich gelangte als Geschenk eine dem bekannten Hamburger Blatt sehr nahestehenden Federzeichnung des Willem Buytewech, eine holländische Stube darstellend, in die Sammlung.

Neben einer Reihe älterer graphischer Werke, die aufzuführen hier zu weit führen würde, sind als Neuerwerbungen der neuen Abteilung diesmal vor allem Franzosen zu nennen. Das Werk des Honoré Daumier erfuhr bedeutende Bereicherungen, die zum größeren Teile jetzt in der umfangreichen Daumier-Ausstellung des Kabinetts zu sehen sind. Ferner wurde die Delacroix-Sammlung vermehrt. Unter den Neuerwerbungen befindet sich unter anderem die Folge der Hamlet-Illustrationen. Eine der ganz seltenen Lithographien von Ingres, das Porträt des Baron de Montbreton, wurde erworben. Von Corot finden sich zwei Glasklischees und ein ebensolches von Daubigny. Und schließlich wurde die Sammlung von Arbeiten Toulouse-Lautrecs um einige besonders hervorragende Blätter wie die Viennoise, die Herr Model schenkte, die Idylle princière, die Folge der Künstlerbildnisse und endlich die sieben, erst jetzt bekannt gewordenen Kaltnadelarbeiten, ein Geschenk des Herrn A. Strölin in Paris, vermehrt. *G.*

PERSONALIEN

Professor **Kaspar Ritter v. Zumbusch** ist zum Ehrendoktor der Wiener philosophischen Fakultät ernannt worden.

Zum Vorstand des Kunstgewerbemuseums in Bremen ist **Dr. Leo Balet**, bisher wissenschaftlicher Assistent am Landesgewerbemuseum, gewählt worden. Der 1878 in Rotterdam geborene Gelehrte hat in Freiburg (Schweiz) mit einer Dissertation über Geertgen tot Sint Jans promoviert. Vor seinem Eintritt in das Landesgewerbemuseum war er Volontär an der k. Altertümersammlung in Stuttgart.

Der Berliner Bildhauer **Constantin Starck** ist zum Professor ernannt worden. Er gehört seit vier Jahren auch der Akademie als Mitglied an.

Der Bildhauer Prof. **Ludwig Habich** in Stuttgart erhielt vom König von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen zu Abydos. Die von dem englischen Egypt Exploration Fund zu Abydos unter der Leitung von E. Naville gemachten Ausgrabungen haben in der letzten Zeit einige hervorragende Resultate gezeitigt. Die Arbeit war zunächst auf das »Osireion« konzentriert, einer Gruppe von Bauten, die Flinders Petrie ursprünglich (1902, s. Arch. Report Eg. Exploration Fund 1902/03, S. 17) entdeckt hat. Hier räumte man zunächst einen Durchgang auf, dessen Tür man bis jetzt allein gekannt hat. Man fand, daß er in einen Lehmhügel eingegraben war, dessen gemauerte Wände noch gut erhalten waren. Die Bedeckung, die aus monolithen Sandsteinen von drei Meter Länge bestand, war fast weggeschafft worden. An den Wänden zu beiden Seiten waren Kapitel des Totenbuches mit Tiefreliefs eingegraben. Ungefähr 14 Meter lang begann die Passage abwärts zu gehen, dann wurde sie horizontal bis zu ihrem Ende, wo zu beiden Seiten sich anscheinend Kammern geöffnet haben, während ein Torweg mit einem gewaltigen Monolithbalken von fünf Metern abschloß. Dahinter waren zwei weitere Steinbalken von ähnlicher Länge und Dichte, so daß das Ganze ein Tor in eine Mauer aus Sandstein und rotem Quarzit bildete. Hier müssen noch mindestens vier Kammern gelegen haben, von denen aber nur eine ausgegraben werden konnte. Skulpturen waren nur in dem erwähnten ersten Durchgang zu sehen. Auf einigen gemalten Szenen konnte der Name des Pharao Merneptah gelesen werden. Die Ausgräber hatten zunächst gehofft, daß der Gang zu dem Tempel des Seti weiterführen würde. Es war deswegen eine Überraschung, als er plötzlich zu Ende war. In ganz Ägypten ist bis jetzt kein ähnliches Bauwerk gefunden worden; was es eigentlich vorstellt, kann erst später, wenn die Ausgrabungsarbeit weitergeführt ist, festgestellt werden. *M.*

FUNDE

Ein bis **jetzt unbekannter Romney** ist jüngst im Besitz einer alten, auf dem Lande lebenden Familie in England gefunden worden — und bereits nach Amerika verkauft. Das Bild ist ein Doppelporträt der berühmten Schauspielerin Mrs. Siddons und ihrer Schwester; es war auch in den Biographien der Mistress Siddons nicht erwähnt. Die so penibeln, aber auch diskreten Tagebucheintragungen Romneys sprechen Ende 1776 und anfangs 1777 von regelmäßigen Sitzungen einer Lady oder von zwei Ladies, die wohl mit den beiden Schwestern zu identifizieren sind. Das Bild, das den Meister von seinen schönsten Seiten zeigt, ist auch dadurch interessant, weil Romney zwar viele Gruppenbilder von Kindern, aber wenig Doppelporträts von Erwachsenen gemalt hat. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die französische Ausstellung im Frankfurter Kunstverein. Die alljährlichen Sommerausstellungen des Frankfurter Kunstvereins bedeuten immermehr das stärkste endemische Ereignis unseres hiesigen Kunstlebens. Wurde man im Vorjahre zur Konzentration auf Entwicklung und Schaffen Ferdinand Hodlers gezwungen, so bietet das diesjährige Programm die Möglichkeit, sich über die »*Klassische Malerei Frankreichs im 19. Jahrhundert*« zu unterrichten. Beide Male ist es also ein Rückblick, den wir tun dürfen und durften; bei Hodler, dem im Vorjahr Sechzigjährigen, auf das abgeschlossene Werk, dessen individuelle Art nicht viel ersprießliche Nachfolge zu versprechen schien. Heuer, bei den Franzosen, auf die beinahe historisch gewordene Leistung einer Epoche, deren jüngste »klassische« Vertreter ein Menschenalter vor dieser Gegenwart ihre charakteristischsten Werke schufen; denn die Tatsache, daß die »Bar aux folies bergères« im Jahre 1882 gemalt wurde, sei nicht vergessen.

Solch ein Rückblick birgt einmal die Erkenntnis gesetzmäßiger Entwicklung in sich, gibt aber auch zugleich zu mancher Revision des eignen Urteils Gelegenheit. Von letzterem Punkt sei gleich kurz gesprochen, indem der Hauptbestand der Ausstellung nach bestimmten Gesichtspunkten ungefähr gekennzeichnet werden soll.

Die Koloristen. Es ist das Verdienst der Ausstellung, daß sie durch Einbeziehung von *Géricault* und *Delacroix* den Ursprung des Impressionismus aufzuweisen versucht. In den gezeigten Arbeiten der beiden genannten Maler findet der Anschluß an die Tradition und die Kunst der Vergangenheit seinen Ausdruck. Denn das seinerzeit »Moderne« in Géricault und Delacroix scheint uns heute in solcher Bedeutung. Wir verspüren in Géricaults »Gladiator« (Sammlung O. Ackermann-Paris) und in dem »Negerkopf« mehr Rembrandt, in dem »Pferdekopf« (Sammlung von Goldschmidt-Rothschild-Frankfurt), der »Närrin« (Sammlung Dr. H. Eissler-Wien), wie auch in »Laras Tod« (Sammlung Gerstenberg-Berlin) von Delacroix, mehr Rubens und Goya, als daß wir — die historische Einstellung einmal ausgeschaltet — eher die für ihre Zeit ehemals revolutionären Werte dieser Arbeiten taxierten. Zugleich geben diese Werke einen verständigen Ausblick auf Manet, dessen Erscheinung im genetischen Verlauf Notwendigkeit bekommt.

Die großen Impressionisten. An ihrer Spitze steht *Manet*, in dessen »Bar aux folies bergères«, dem »Bildnis der Frau Manet« (Sammlung Gerstenberg-Berlin), dem »Bildnis der Rositta Maury« (Sammlung Köhler-Berlin) und dem »Pfirsichstilleben« (Sammlung A. Ullmann-Frankfurt), die Farbe als Ausdrucksmittel der Kunst zur Darstellung gelangt; dabei ist die Abwesenheit fast jedes literarischen Beiwerkes oder romantischen Farbtones (bräunliche, leicht schmutzige Valeurs) charakteristisch. Man muß dieses »fast« einfügen, denn gerade in dem Hauptwerk, der »Bar« steckt ein noch deutlich erkennbares Stück der Lust am Fabulieren und auch der akademischen Form von Ingres. Das Stärkere aber ist die gesunde Freude an der Festhaltung des farbigen Eindruckes der Objekte. Diese ist bis zu einem kraftmeierischen Extrem in dem Porträt der Frau Manet getrieben, das etwas derb Demonstrierendes hat, dann wieder in der Rositta Maury bis zum Raffinement gesteigert, so daß dieses Porträt für Manet etwa dasselbe bedeutet, wie die Mommsenskizze der Berliner Nationalgalerie für Lenbach.

Manet an die Seite zu stellen wäre *Degas*, den die reine Valeurkunst seiner »Place de la Concorde« (Sammlung Gerstenberg-Berlin) bereits zum flächig-dekorativen Stil zwingt; was an Pastellen von der Hand dieses Meisters gezeigt wird, ist nicht geeignet, ihn nach dieser Seite hin charakteristisch zu vertreten.

Die kleinen Impressionisten. An ihrer Spitze steht *Renoir*, der den Franzosen allein völlig verständliche Popularisator des Impressionismus; wir Deutsche werden in seinem Farbengeschmack und seinen Vorwürfen nur zu leicht das Süßliche und (sit venia verbo) im höchsten Sinn Kitschige sehen. Das Hauptbild auf der Ausstellung »Am Klavier« mag als Typ genannt sein, da sich hier auch am besten der Anschluß, den Renoir an das 18. Jahrhundert

findet, kontrollieren läßt. Nach ihm steht die ganze Reihe der Landschafter: *Daubigny* mit vier Werken, *Monet* mit acht Werken, *Pissarro* mit sieben Werken, *Sisley* mit vier Werken. Gerade in den späteren Monets ist die Beobachtung wesentlich, wie die Gesamtimpression der Natur immermehr zugunsten des Interesses am Einzelding verloren geht; an dieses detaillierte unruhige Farbenspiel findet eine bestimmte Gruppe den Anschluß.

Der pointillistische Abweg. Die eine Konsequenz der nur auf Impression und Studium des Farbwertes der Objekte gerichteten französischen Malerei führt zur Zersetzung und Auflösung der Festigkeit der Erscheinungen. So fesselnd als Spezialitäten die Beispiele des Pointillismus von *Seurat* und *Cross,* die die Ausstellung bietet, sind, so erkennt man doch schon heute, daß diese Bilder individuelle Experimente sind — eine Sackgasse, aus der ein Ausweg nicht gefunden werden konnte.

Der zeichnerische Maler und der malerische Zeichner. Honoré Daumier und Vincent van Gogh sind zwei im Gegensinn verwandte Naturen. Bei *Daumier* fehlt die eigentlich koloristische Ader und damit die Freude an der Farbe und es bleibt als Ausdrucksträger die Linie; da diese aber mit Mitteln in der Art von Delacroix hergestellt wird, entsteht ein interessantes Kreuzungsprodukt des zeichnerischen Stiles und der malerischen Manier. Das Hauptbeispiel der Ausstellung bietet »Das Drama« (Leihgabe der neuen Pinakothek zu München), in dem denn auch die andere Seite der Daumierschen Kunst, nämlich die literarische Trübung bezeichnend repräsentiert wird. Als eigentlicher Zeichner geht er auf Ausdruck der Form, mißbraucht sie aber auch zugleich in erzählend-anekdotischem Sinn.

Bei *van Gogh* liegt insofern eine Verwandtschaft vor, als auch er mit der Pinsellinie arbeitet, es tritt aber als anderes Element die brennende Farbe hinzu. Gewiß ist van Gogh ein Ausdruckskünstler (das Porträt des Dr. Gache) auf der Ausstellung, das die Städtische Galerie hergeliehen, zeigt nur zu deutlich die Verwandtschaft mit Wirkung und Arbeit Dürerscher Holzschnitte), aber sein guter Geschmack und der geborene Maler in ihm erhalten ihm zugleich die koloristische Naivität und die rein auf das Artistische gerichtete Beschränkung, die Daumier fehlt. Beide Künstler sind Episode in der französischen Malerei, welche Rangierung ihnen nichts von ihrem starken Einzelwert nehmen kann.

Der reine Maler. Während selbst bei Manet, geschweige denn bei den Nebengrößen, die Farbe rein als Material immer noch eine große Rolle spielt, gelingt es unter den bisher Betrachteten einzig Degas, sie zum Valeur zu entmaterialisieren. Er bezahlt diesen Fortschritt mit dem Verlust der festen Form. Es liegt auf der Hand, daß bei noch intensiverer Feinfühligkeit für den, dem Auge gebotenen Farbton des Objektes, die Form von selbst, als ungewolltes Resultat, sich wieder einstellen wird. Mit diesem Prozeß aber wäre der Impressionismus erst zu seiner letzten Entwicklung gelangt und ihm die Fortdauer seiner Existenz garantiert. Einzig *Paul Cézanne* ist es gelungen, diesen Hoffnungen Verwirklichung zu geben. Mit der einseitigen Konsequenz des reinen Malers, sieht er überall nur Farbfläche, sieht sie aber so nuanciert und sicher, daß sich schließlich wieder, wennschon als Nebensache, die Plastik der Erscheinung einstellt; denn völlig logisch gedacht, besteht für das reine Malerauge jedes Vor und Zurück im Raum nur in anders gestimmten Valeurs. (Als Beispiele zeigt die Ausstellung Landschaften und Porträts, deren dünne Primamalerei zu dem Erstaunlichsten gehört, was man in bezug auf Aufwand und Wirkung sehen kann.)

Damit wäre zugleich mit der skizzierten Aufzählung des sehr reichen Bestandes von 115 Nummern das Resultat, das man aus der Ausstellung mitnimmt, gefunden. Es gelingt, die französische Malerei des 19. Jahrhunderts als einheitlich gewachsenes Ganzes zu fassen, dessen großer Abschluß Manet bedeutet, dessen Auftakt zu Neuem, zu dem was wir »Moderne« nennen müßten, aber in Cézanne gefunden werden muß. *B—d.*

Der Verein **Leipziger Jahresausstellung,** der mit seiner ersten Kunstausstellung sehr erfolgreich war, wird 1913 im engsten Anschluß an die Internationale Baufachausstellung und auf deren Gelände unter dem Titel **»Die Figurenmalerei der letzten dreißig Jahre«** eine Ausstellung veranstalten. Der Rat der Stadt Leipzig hat dem Verein 10000 Mark bewilligt. Den Vorsitz in dem Verein führt Max Klinger, sein Begründer.

× **Berlin.** Die **Ausstellung alter und neuer Gartenkunst,** die von der »Gruppe Brandenburg« der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst im Berliner Kunstgewerbemuseum veranstaltet worden ist, und deren Eröffnung bereits in der letzten Nummer der »Kunstchronik« mitgeteilt wurde, verdient als die erste ihrer Art in Berlin eine besondere Beachtung. Sie bietet ein höchst interessantes Dokument für den derzeitigen Stand dieses schönen und edlen Kunstzweiges, der für das moderne Leben in dem Maße an Bedeutung gewinnt, wie die Sehnsucht unserer Wohnkultur sich aus den großen Städten immer mehr wieder der Natur zuwendet. Man erkennt, wie sich nach der stürmischen Bewegung, die im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte auch die Gartenkunst erfaßt hatte, hier ebenso wie auf andern Gebieten Ruhe und Besonnenheit einstellt. Das alte Prinzip des englischen Gartens, das im 18. Jahrhundert die stilisierende französische Manier abgelöst hatte und bis an die Schwelle unserer Zeit fast unumschränkt herrschte, war allmählich in einen solchen Schematismus hineingeraten, daß eine Revision unerläßlich war. Wie immer geriet man aus einem Extrem ins andere, und der »architektonische« Garten, aus einer durchaus gesunden Grundidee hervorgewachsen, ward mit einseitigem und unerträglichem Doktrinarismus so lange durchgeführt, bis man Gefahr lief, in einer absoluten Öde und Nüchternheit zu münden. Jetzt hat man sich aus den Theorien befreit und weiß mit den beiden Prinzipien je nach Umständen zu hantieren, sie zu variieren und zu mischen. Hinzu kommen die neuen Anregungen aus England und namentlich aus Amerika, wo sich aus dem neuen Sportbedürfnis der Menge vordem unbekannte Forderungen ergeben haben. Wir betrachten diese Anlagen, namentlich die in der neuen Welt, als Muster und Ideale, die es auch für uns zu erreichen gilt, und es ist sehr gut, daß ununterbrochen für solche Einrichtungen in Deutschland agitiert wird. Aber wir wollen nun auch anerkennen, was bis jetzt schon geleistet ist, und freuen uns, auf dieser Ausstellung zu sehen, daß Berlin dabei doch wenigstens nicht ganz versagt. Namentlich der neue »Schillerpark« im Norden der Stadt, der erst noch im Werden ist, beweist den Fortschritt. Hier wie sonst ist es der städtische Gartendirektor *Brodersen,* dem man das meiste verdankt. Auch die Firma, die er vor seinem Eintritt in den Dienst der Kommune begründet hat, Körner & Brodersen, leistet Außerordentliches. Wichtig sind daneben die Pläne, Photographien und Modelle aus den *Hansestädten,* wo von jeher die Gartenkunst mit besonderer Zärtlichkeit gepflegt wurde. Auch eine Reihe anderer norddeutscher Städte sind mit beachtenswerten Arbeiten vertreten, die namentlich durch Lumière-Aufnahmen gut veranschaulicht werden. Einige rheinische Gartenkünstler kommen hinzu. *Breslau* stellt in einem Vogelschaubild den imposanten Plan seiner Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege 1913 aus.

Von Architekten, die sich der Gartenkunst widmen, sei *Bruno Paul* genannt, der zu einigen Landsitzen auch die Parkentwürfe geliefert hat. — Besondere Aufmerksamkeit verdient die historische Abteilung. Hier hat die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums aus der Gartenkunst-Abteilung ihrer Ornamentstichsammlung etwa 100 Werke und Blätter des 16., 17. und 18. Jahrhunderts ausgestellt, an denen man die Art der Renaissance in Italien, in Deutschland und den Niederlanden, die Barockmanier in Frankreich und bei uns, die englischen Landschaftsgärten der späteren Epoche studieren kann. Weiter findet man die schönen alten Pläne, Zeichnungen und Stiche des Berliner Tiergartens, der Potsdamer Anlagen und vieler anderer Schloßgärten, aus verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen herbeigeschafft. Einen besonderen Leckerbissen stellen die gartenkünstlerischen Gesamtwerke des Fürsten von Pückler-Muskau in den sehr selten gewordenen Originalausgaben dar. Ein Ausflug, den die Gesellschaft für Gartenkunst im Anschluß an die Ausstellung gemacht hat, führte die Teilnehmer nach Schloß Branitz bei Kottbus, einer der Meisterschöpfungen des Fürsten.

Leipziger Kunstverein. Ausstellung der Handzeichnungensammlung Dr. A. Dürr. Die deutsche Malerei aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist im Leipziger Museum ungewöhnlich gut und reichhaltig vertreten. Durch eine Reihe charakteristischer Gemälde sowohl, als namentlich durch zahlreiche Handzeichnungen: Einzelstudien, Bildentwürfe und Originalkartons für Wandmalereien. In einigen Sälen des Erdgeschosses sind die Hauptstücke aus diesen Beständen, Arbeiten von Cornelius, Koch, Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Führich, Genelli ständig ausgestellt. Die drei Letztgenannten nun, dazu Ludwig Richter und Fr. Preller d. Ä. werden uns jetzt, jeder mit einer stattlichen Serie von Blättern, in den anstoßenden Räumen des Kunstvereins noch des weiteren vorgeführt, in der hier für einige Wochen zur Ausstellung hergeliehenen Handzeichnungensammlung des Leipziger Kunstforschers Dr. Alphons Dürr. Es ist damit eine seltene Gelegenheit geboten, das künstlerische Wesen und Streben jener merkwürdigen und fesselnden Übergangszeit vom Klassizismus zur Romantik und weiterhin zum Biedermeier, in dem Betätigungsgebiet, wo sie sich am allerunmittelbarsten offenbart, ganz eingehend kennen zu lernen.

In der noch ungeschriebenen Geschichte der deutschen Zeichnung bedeutet diese Periode — die sich übrigens mit einzelnen Vertretern bis weit über die Mitte des Jahrhunderts fortsetzt — ein eigenartiges und wichtiges Kapitel. Selten ist in neuerer Zeit die malerische Bildausführung so völlig auf zeichnerischer Vorarbeit aufgebaut gewesen, wie bei dieser teils am Vorbild antiker Plastik, teils an der Malweise der altitalienischen und altdeutschen Meister geschulten Künstlergruppe; selten aber auch hat man so wie hier die Sprache der Linie, in all ihren Ausdrucksmöglichkeiten von scheuer, leisester Zartheit der Empfindung bis zum vollen Wohlklang klassischer Formenschönheit, oder zu herber, charaktervoller Leidenschaftlichkeit, zu sprechen und zu vernehmen vermocht. Es darf uns dabei nicht wundern, daß Zeichnungen skizzenhaft lockerer, suchender Art, wie sie in den Mappen der Künstler *unserer* Zeit hauptsächlich anzutreffen sind, hier durchaus fehlen, und daß wir dafür, als sprechende charakteristische Zeugnisse eines dem modernen völlig entgegengesetzten künstlerischen Temperaments vor allem vor Augen bekommen höchst sorgfältig, bedachtsam und liebevoll durchgeführte Natur- und Kompositionsstudien und Zeichnungen vollkommen bildmäßigen Charakters: letzte Vorarbeiten für Gemälde, und bisweilen selbst schon in Wasserfarben koloriert, oder aber Vorlagen für graphische Reproduktionswerke. Solche in Kupferstich oder Holzschnitt vervielfältigte Bilderfolgen nehmen im Oeuvre der genannten Meister einen ganz bedeutenden Raum ein, sie charakterisieren ebensosehr die Wesensart dieser Künstler wie die Interessenrichtung ihres Publikums.

Die Dürrsche Handzeichnungensammlung setzt sich zum größten Teil aus Blättern der letztgenannten Gattung zusammen. Sie ist vom Vater des vor wenigen Tagen verstorbenen Dr. Alphons Dürr angelegt worden, der als Inhaber eines bedeutenden Kunstverlags die Publikation solcher graphischer Bilderwerke zu einer Hauptaufgabe seiner Firma gemacht hatte, und mit allen den führenden Meistern dieser Gruppe in geschäftlichen, mit manchen auch in freundschaftlichen Beziehungen stand. (Vgl. Die Buchhandlung Alphons Dürr in Leipzig. Festschrift zum 50jähr. Geschäftsjubiläum von A. F. Dürr. 1903.) Als Dürr um die Mitte der 1860er Jahre seine Editionstätigkeit begann, hatte freilich die von ihm unterstützte Kunstrichtung ihren Höhepunkt seit langem überschritten; er sah sich vielfach darauf angewiesen, ältere und zum Teil früher bereits erschienene Werke seiner Autoren und solche verstorbener Meister, zurückgreifend bis zu dem alten Carstens, nachträglich für seinen Verlag zu erwerben und in vollkommenerer Gestalt neu herauszugeben. Aber auch von den überlebenden Genossen der frühen Blütezeit, die noch Aufträge Dürrs übernahmen, hatten nicht alle den Idealen ihrer Jugend treu zu bleiben vermocht. Die in seinen Besitz gelangten Zeichnungen Schnorrs und Prellers, darunter sich auch manches ältere Blatt befindet, zeigen in erschreckender Weise, wie der von feinstem Naturgefühl getragene Idealismus, der die früheren Arbeiten dieser Künstler so reizvoll macht, mehr und mehr in ein uns jetzt völlig ungenießbar gewordenes banales Theaterpathos ausgeartet ist. Dagegen brachten die drei von Dürr hauptsächlich herangezogenen Zeichner: Genelli (»Aus dem Leben eines Künstlers«, »Satura«), Jos. von Führich (»Thomas a Kempis«, »Psalter«, »Der arme Heinrich« u. a.) und Ludw. Richter (Kinderbilderbücher) ihm noch in ihren letzten Lebensjahren Arbeiten von frischester künstlerischer Vollkraft und Eigenart. Wohl mancher, der sich vor den Holzschnitteditionen der genannten Werke nicht mehr allzusehr zu erwärmen vermöchte, wird angesichts der Originalzeichnungen von dem hier offenbarten delikaten Liniengefühl, der Intimität und zartgestimmten Grazie dieser Kunst aufs lebhafteste sich gefesselt finden.

Die Ausstellung der Dürrschen Handzeichnungensammlung ist gedacht als eine Art Ouvertüre und erste festliche Darbietung des Leipziger Kunstvereins zur Feier seines 75 jährigen Bestehens.

Als Hauptveranstaltung soll eine Ende Oktober zu eröffnende *Jubiläumsausstellung* folgen, die u. a. einen Überblick über die Haupterscheinungen der zeitgenössischen deutschen Kunst, unter Heranziehung von Werken fast aller namhafteren Meister der Malerei und Plastik geben wird.

Dr. M. W.

Welti-Ausstellung in Zürich. Genau drei Monate nach Albert Weltis Hinscheiden hat die Züricher Kunstgesellschaft in den Ausstellungsräumen des Kunsthauses eine Welti-Ausstellung in feierlicher Weise eröffnet. Es ist mehr als eine Nachlaßausstellung; es ist eine Schau über das gesamte Schaffen des zu früh Gestorbenen. Öffentliche Sammlungen und Privatliebhaber haben ihre Schätze zur Verfügung gestellt. Die Hauptwerke Weltis sind vollständig vertreten. Ein unendlicher Reichtum von Zeichnungen, schon aus der Knabenzeit des Künstlers, zeigt von den frühesten, tastenden und wunderlichen Versuchen bis zu den reifsten und letzten malerischen, graphischen

und zeichnerischen Werken eine lückenlose Reihenfolge. Im Malerischen gibt sich überraschend zu erkennen, daß Weltis Entwicklung zwar von Böcklin ausgeht, aber, durch den venetianischen Aufenthalt bestimmt, das Dekorative bald aufgibt und in eine koloristisch-malerische Bahn mündet, die ebenso bellinesk wie schweizerisch eigenartig ist. Prof. Ad. Frey, der in einer feinen Würdigungsrede die Stellung und das Verdienst Weltis in der Schweizer Kunst kennzeichnete, hob mit Recht hervor, daß Welti als peintre cérébral auf der Linie Füßli, Böcklin, Hodler liege, aber, im Gegensatz zum antikischen Böcklin, durchaus auf die deutsche Seite gefallen und ein Künstler der raunenden Sage, des Märchens geworden sei, daß er, ähnlich wie G. Keller, eine seltsame Mischung von Realismus und Romantik mit einer gewissen Neigung zur Fülle zeige. Das Eigentümliche Weltis liegt auch darin, daß er alte Motive neu behandelt, und daß er jedem Einfluß gegenüber seine Eigenart festhält.

Die Ausstellung umfaßt zunächst gegen 100 Nummern Öl- und Temperabilder, deren langsames Reifen bis zur letzten Klarheit an zahlreichen zeichnerischen und malerischen Stadien verfolgt werden kann. Es gehört zum erstaunlichsten, was man erleben kann, zu sehen, wie Welti die Motive in seinen Bildern auswertet, und wie aus einem oft jahrelang kaum beachteten Studienblatt plötzlich ein meisterlicher Treffer sich gestaltet. Es ist Tatsache geworden, was Welti einmal aussprach: Naturstudien kommen für die Kunst erst in Betracht, wenn »die Natur« in ihnen überwunden ist. Das gilt auch für die Landschaften Weltis, die in ihrer Fülle, Vielseitigkeit und Unmittelbarkeit hier zum erstenmal in die Öffentlichkeit gelangen.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen auch die dekorativen und monumentalen Arbeiten Weltis, die in ihrer überquellenden Phantastik und streng zeichnerischen Komposition an die strengste oberitalienische Kunst sich anschließen. Schade ist, daß — wenigstens bei der Eröffnung der Ausstellung — die Folge der Entwicklungszustände zu dem Wandbild für die »Landsgemeinde« im Ständeratssaal zu Bern nicht zu sehen war, die den echten Freskostil Weltis aufweist, wie sehr der Linearstil Hodlers zurzeit auch geschätzt sein mag. Von Böcklin trennt sich die Kunst Weltis auch im Zug für das Kunstgewerbliche. Bei Böcklin war er gar nicht vorhanden; bei Welti ist er im gewissen Sinne nicht ausgereift. Aber er war da in einer Stärke und Üppigkeit, wie ihn einst nur Holbein besaß.

Die grandiose Holzschnittkunst des Basler Meisters hat in Welti keine Nachfolge gehabt. Dagegen zeigt das vollständige graphische Werk Weltis seine Eigenart in der allerbesten Weise. Urtümliche Ideen, die seltsamsten technischen Ausdrucksweisen — Welti hat mit technischen Versuchen nach seinen eigenen Worten sehr viel Zeit vertan — und eine Sicherheit im klaren Gestalten stellen das Radierwerk Weltis in die erste Reihe der zeitgenössischen Kunst. Blätter wie »Mondnacht«, »Amor vincit« u. a. rechnet die deutsche Graphik heute schon zu den Meisterwerken aller Zeiten.

Die Züricher Kunstgesellschaft beabsichtigt, die Schaffung eines Welti-Kabinettes oder -Saales in die Wege zu leiten. Die Verwirklichung dieses Gedankens ist bei dem äußerst reichhaltigen Nachlaß und bei den sicher aufzubringenden Mitteln zweifellos zu erreichen und wird Zürich eine künstlerische Anziehungskraft ersten Ranges verleihen. *Dr. Beringer.*

SAMMLUNGEN

Den Entwurf für die Erweiterung des **Germanischen Museums** legte der Direktor Geheimrat von Bezold in der letzten Sitzung des Verwaltungsausschusses des Museums vor. Für den Entwurf, den von Bezold auf Grund der vorjährigen Ausschußberatungen bearbeitet hat, war verlangt, daß in dem Neubau die Kunstsammlungen, das Kupferstichkabinett und einige Sammlungsabteilungen untergebracht werden sollten, die sich über den Rahmen des kulturgeschichtlichen Gesamtbildes hinaus selbständig entwickelt haben. Das aus diesem Programm hervorgehende Raumbedürfnis erfordert nicht die vollständige Überbauung der Grundfläche der ehemaligen Beckhschen Fabrik, sondern es genügt, wenn ein Flügel an der Grenze zwischen dieser und dem alten Museum und ein zweiter an der oberen Grasersgasse errichtet wird. Aus dieser Lage ergibt sich, daß der Bau nicht als glänzender Monumentalbau zu behandeln ist, sondern als Bedürfnisbau im höheren Sinne, für dessen Gestaltung die Anordnung der Sammlungen und deren gute Beleuchtung maßgebend sind. Nach dem Entwurfe sollen die Kunstsammlungen im Obergeschoß untergebracht werden, die anderen Abteilungen im Erdgeschoß. Die Prüfung des Entwurfes wurde einer Kommission überwiesen und über die Finanzierung des Baues wurden einleitende Besprechungen gepflogen. In der Besprechung, die sich an den von Geheimrat Wilhelm Bode erstatteten Bericht der Bau-Kommission knüpft, wurde namentlich gewünscht, daß die im Erdgeschoß unterzubringenden Abteilungen, soweit sie dem Publikum allgemein zugänglich sind, in engeren Zusammenhang gebracht und daß für die Kunstsammlungen im Obergeschoß an hervorragender Stelle einige kleinere Säle zu größeren vereinigt werden.

Die Haarlemer Museumsfrage. Zum Direktor des Hals-Museums in Haarlem, das einschneidenden Veränderungen entgegengeht, indem es aus dem ehrwürdigen, aber feuergefährlichen und für ein Museum ungeeigneten Stadthaus in ein besonderes, freistehendes Gebäude, ein altes »Hofje« verlegt werden soll, ist der Haager Maler *G. D. Gratama* ernannt worden. Mit dieser Ernennung hat man sich wieder auf den alten, in den meisten anderen Kulturstaaten längst aufgegebenen Standpunkt zurückversetzt, als ob ein Maler von alten Gemälden und ihrer Konservierung und Restauration mehr verstehen müsse als ein Kunsthistoriker; denn diese Wahl war keine Verlegenheitswahl. Um die vakante Stelle hatte sich auch eine durch mehrjährige Museumstätigkeit wissenschaftlich geschulte Kraft beworben, allerdings unter dem Vorbehalt, daß das Gehalt der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Stellung eines Museumsdirektors angemessen sei; statt des vom Magistrat in Aussicht gestellten Anfangsgehaltes von 1500 fl. (2500 M.) hatte derselbe ein Minimum von 2000 fl. (3400 M.) verlangt, in Anbetracht der kostbaren Sammlung und im Vergleich mit den Gehältern von Museumsleitern im Ausland eine bescheidene Forderung. Erschwerend fällt bei dem Beschluß der Haarlemer Stadtverordneten, die in dieser Angelegenheit das letzte Wort zu sprechen hatten, ins Gewicht, daß der erwähnte Kunsthistoriker auf Grund des Vorschlages der Museumskommission von dem Kollegium der Schöffen und dem Bürgermeister, die hier nur beratende Stimme haben, als Nummer eins auf die Kandidatenliste gesetzt war. Es ist beschämend, daß in einer solchen Kulturfrage einige lumpige hundert Gulden den Ausschlag geben mußten. Daß ein so wertvolles Erbe, wie das die Werke des größten Haarlemer Kindes sind, auch Verpflichtungen auferlegen, dafür fehlt in Haarlem offenbar das richtige Verständnis. Aber schließlich steht es in anderen holländischen Städten mit der Fürsorge für die öffentlichen Sammlungen nicht besser, eher sogar schlechter, wenn man an das Städtische Museum der holländischen Residenzstadt, des Haags, denkt, das in

völlig unzulänglichen Räumen zusammengepackt ist, oder an das Erzbischöfliche Museum in Utrecht, das nur *ein* heizbares Zimmer besitzt, in dem es im oberen Stockwerk durchregnet, in dem im Erdgeschoß nur ein kleiner Teil der Gemälde bei den unglücklichen Beleuchtungsverhältnissen sichtbar ist, und das besonders für die so wertvolle Sammlung mittelalterlicher Holzbildwerke eher einem Speicher als einem Museum gleicht. Für Museumszwecke hat eines der reichsten Länder Europas kein Geld übrig. Es sind ja nicht nur die Städte, die so auf den Pfennig sehen, der Staat behandelt einige seiner Sammlungen nicht weniger stiefmütterlich. Die alten, dunklen, engen Privathäuser in Leiden, die das ethnographische und Antiken-Museum bergen, sprechen allen modernen Anforderungen von Licht und Raum, von Übersichtlichkeit und Sicherheit Hohn; wenn man sich durch diese »Museen« durchwindet, glaubt man sich in die Privatsammlungen von Gelehrten früherer Zeiten versetzt, die mit ihren bescheidenen Mitteln und mit dem beschränkten Raum ihres Wohnhauses haushalten mußten; aber daß man sich in den staatlichen Museen eines Kulturstaates bewegt, will einem nicht in den Sinn. *M. D. Henkel.*

KONGRESSE

Rom. Die Vorbereitungen für den **X. Internationalen kunsthistorischen Kongreß** schreiten rüstig weiter. Um den Teilnehmern den Aufenthalt in Rom so interessant wie nur möglich zu gestalten, hat das Lokalkomitee von verschiedenen Patriziern für die Mitglieder des Kongresses freien Eintritt in sonst verschlossene Privatkunstsammlungen, darunter die Villa Albani, erhalten. Was die Reiseermäßigungen betrifft, so haben die Staatsbahnen die größten Ermäßigungen bewilligt. Je nach den Entfernungen werden die Normalpreise *(tariffa differenziale)* 40—60 Proz. herabgesetzt. Jedes Kongreßmitglied wird ein Heftchen bekommen mit acht Kupons, von denen der erste vom 1. bis 16. Oktober zur Reise nach Rom gültig sein wird und die anderen sieben vom 9. Oktober bis 15. November, um zu ermäßigtem Preise die Rückreise und andere sechs Reisen im Reiche machen zu können. — Die Reise von den verschiedenen Grenzstationen: Ala, Chiasso, Pontafel usw. bis Rom wird durchschnittlich 38 L. für die erste und 25 L. für die zweite Klasse betagen. *Fed. H.*

Für den **dritten Internationalen Archäologischen Kongreß,** der vom 9.—16. Oktober in Rom stattfinden soll, sind zwölf wissenschaftliche Sektionen gebildet worden: für prähistorische Archäologie, orientalische Archäologie, vorhellenische Archäologie, italienische und etruskische Archäologie, Geschichte der klassischen Kunst, griechische und römische Altertümer, Epigraphik und Papyruskunde, Numismatik, Mythologie und Geschichte der Religion antike Topographie, christliche Archäologie, Organisation der archäologischen Arbeit. Unter den Vorträgen sind besonders bemerkenswert die über Einflüsse des vorhellenischen Orients auf die Länder des westlichen Mittelmeerbeckens, über die Anfänge der Eisenkultur in Italien usw. Während und nach Schluß des Kongresses werden zahlreiche Ausflüge gemacht.

FORSCHUNGEN

Ein Jugendbild Raffaels in der städtischen Gemäldegalerie zu Brescia. Dr. Fischels, in dem Jahrbuch der Kgl. preußischen Museen ausgesprochene Meinung, daß das Täfelchen mit einem blonden Engelskopf der städtischen Pinakothek zu Brescia, zusammen mit einem Gottvater der Galerie des Nationalmuseums zu Neapel, Bruchstücke eines Originalwerkes Raffaels aus seiner Jugendzeit seien, hat, was den Engel betrifft, die vollste Bestätigung durch eine genaue Prüfung der Tafel erhalten.

Man weiß, daß im Jahre 1500 der siebzehnjährige Raffael in Gemeinschaft mit *Evangelista da Pian di Meleto,* einem Schüler seines Vaters, für die Kirche von S. Agostino in Cittá di Castello ein Tafelwerk malte mit der Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino.

Das Bild blieb in der Kirche, für welche es bestimmt worden war, bis zum Jahre 1789, in welchem es mitsamt der Kirche durch einen Sturm beschädigt wurde. Papst Pius VI. kaufte das Bild und ließ es in verschiedene Stücke geteilt nach Rom bringen, wo 1791 ein gewisser Costantini den unteren Teil kopierte. Diese Kopie wird noch heute in der Pinakothek von Cittá di Castello aufbewahrt. Was das Original betrifft, so verschwand es, als die Franzosen Rom 1798 okkupierten, und man hat nie mehr etwas darüber erfahren. Dr. Fischel glaubte auf den Vergleich mit der Kopie des Costantini hin in dem Bildchen von Brescia das Original des Engels entdeckt zu haben, welcher zur Linken des hl. Nikolaus kniet. Es war aber nicht möglich, bei der schrecklichen Übermalung, die das Bild erlitten hatte, die Technik richtig zu beurteilen und einige Einzelheiten, wie z. B. einen Teil des Buches, welches der Heilige in der linken Hand dicht neben dem Engelskopf hielt, zu sehen. Nun hat der scharfsinnige Forscher volles Recht bekommen, denn bei der durch Cavenaghi vollzogenen Entfernung der Übermalung ist nicht nur Raffaels Pinselführung klar zutage gekommen, sondern auch der linke Teil des Buches. Das reizende Bild ist ein untrügliches Werk Raffaels und zeigt uns, wie sehr er in der Jugend sich an das Vorbild von Timoteo della Vite hielt. *Fed. H.*

VERMISCHTES

× Prof. **Hugo Vogel** hat im Auftrage des Magistrats und der Stadtverordneten von Berlin ein Bildnis des soeben verstorbenen früheren Berliner Oberbürgermeisters Dr. *Martin Kirschner* vollendet. Das Gemälde, zu dem der Heimgegangene noch im Sommer gesessen hat, sollte ursprünglich am 70. Geburtstage Kirschners im November mit einer Feier im Donatorensaal des Rathauses aufgestellt werden.

Berlin. Das Königl. **Kunstgewerbemuseum** veranstaltet im ersten Winterquartal (Oktober/Dezember) in seinem Hörsaal, Prinz Albrecht-Straße, folgende Vortragsreihen zu je acht Vorträgen: 1. Direktorialassistent *Dr. Rudolf Bernoulli:* Heizanlagen und ihre künstlerische Gestaltung, Montags abends 8½ bis 9½ Uhr, Beginn 14. Oktober; 2. *Dr. Oskar Fischel:* Das Wandbild (Beispiele und Aufgaben der Monumentalmalerei), Dienstags abends 8½ bis 9½ Uhr, Beginn 15. Oktober; Direktorialassistent *Dr. Robert Schmidt:* Geschichte des Möbels vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Donnerstags abends 8½ bis 9½, Beginn 17. Oktober. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder und ausgestellte Gegenstände erläutert.

Von Wilhelm Bodes Werk über die **Italienischen Bronze-Statuetten der Renaissance** ist der dritte Band erschienen, der die Meister der Spätrenaissance behandelt. Damit ist diese großartige Publikation zum Abschluß gelangt. Der letzte Band bringt außer dem beschreibenden Text wieder mehrere hundert Bronzen auf etwa neunzig Lichtdrucktafeln, deren Herstellung insofern besondere Schwierigkeiten machte, als ein großer Teil der Originale gerade dieses Bandes in europäischen und amerikanischen Privatsammlungen verstreut ist.

LITERATUR

Howard C. Levis, *A descriptive Bibliography of the most important books in the English Language relating to the Art and History of Engraving and the Collecting of Prints.* London, Ellis. 4°. XX und 572 S. und 47 Faksimiles. — 105 Mk.

Das prächtig ausgestattete, umfangreiche Werk ist vom Standpunkt des Bücherwurms, nicht des Fachmanns auf dem Gebiet der graphischen Künste geschrieben, und am besten auch so zu genießen. In seinen 26 Kapiteln behandelt es eine erstaunliche Fülle von Gebieten, — außer dem vielen, was man hier erwartet, z. B. noch Exlibris, Fächer, Karikaturen, Bücherillustrationen, Händlerkataloge, Privatsammlungen, Ausstellungen, Biographien von Graphikern, Wasserzeichen, Monogramme, Symbole und Embleme und anderes mehr. Dabei ist das Buch keineswegs eine trockene Aufzählung, wie man es von einer wissenschaftlichen Bibliographie nicht anders erwarten würde; es wird im angenehmen Ton — etwa wie Hamerton oder Beraldi — über die angeführten Werke geplaudert. Es ist ein Werk, das — trotzdem man nicht darauf rechnen würde — geradezu lesbar ist, da es die liebevolle Arbeit eines Menschen, der sein Steckenpferd reitet, darstellt.

Für das Buch, so wie es ist, mit seinen unzähligen Tatsachen, müssen wir dem Verfasser dankbar sein. Eine wirkliche Leistung lieferte er in dem Aufstöbern zahlreicher, seltener Drucke und Ausgaben. Im übrigen war es gewiß klug von ihm, sein Werk in der Richtung auszubauen, die er sich selbst gesteckt hat. Nicht um mit ihm zu hadern oder um sein Werk herabzusetzen, sondern um die etwaigen Käufer des immerhin teueren Buches zu orientieren, muß ich bekennen, daß ich ihm eine wissenschaftliche Bedeutung nicht zusprechen kann. Von vornherein war der Gebrauchswert gefährdet durch die Beschränkung auf Werke in englischer Sprache. Für eine Bibliographie eines Stoffgebietes, auf dem die Engländer nicht einmal die führende Nation gewesen sind, ist eine solche Abgrenzung wohl wissenschaftlich unzulässig. Welchen Wert hat es z. B. im Kapitel Stecherbiographien, bloß die englischen Bücher über Dürer oder das zufällige, englische Buch über Wille aufgezählt zu bekommen! Insbesondere dieses Kapitel ist höchst irritierend, da im sinnlosen Wirbel wirkliche Oeuvrekataloge, allgemein gehaltene Biographien, Ausstellungsverzeichnisse, Preislisten, schöngeistige Essays usw. durcheinandergehen. Ein solches ungeordnetes Durcheinander bietet Levis in fast jedem der Kapitel, die alle zahllose Werke enthalten, welche nichts in einer wirklichen Bibliographie graphischer Kunst zu suchen haben. Endlich ist seiner Kritik nicht zu trauen. Das schlechte, von den gröbsten Irrtümern wimmelnde Machwerk der Frau Frankau über den »Farbenstich« lobt er z. B., ebenso wie Jessie Allens »Dürer« (das er übrigens irrtümlich unter 1893 statt 1903 einreiht), den Dodgson im Burlington Magazine ganz richtig als die talentlose Kompilation einer Dilettantin, die es ist, hingestellt hat. Ebenso nennt er klanglos Werke, z. B. von Koehler, bei denen er wirklich auf deren bahnbrechende Art hätte aufmerksam machen sollen.

Wenn das Buch also für den Fachmann als Nachschlagewerk für strengwissenschaftliche Forschung (übrigens schon einmal wegen seiner unübersichtlichen Anordnung) unbrauchbar ist, so wiederhole ich, daß es trotzdem eine dankenswerte Bereicherung unserer Literatur darstellt. Man muß es nur, wie gesagt, im Sinne des Bücherliebhabers benutzen, der über seine Schätze, und über die Möglichkeit einstiger Schätze, vielfache und reiche Belehrung finden wird. Levis hat für unsere Muße- nicht für unsere Arbeitsstunden mit viel Liebe und großem Fleiß ein packendes Material zusammengetragen. *Hans W. Singer-Dresden.*

Publications pour faciliter les études d'art en France. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté par l'abbé *Paul Brune.* Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912.

Als vor etwa Jahresfrist unter den Kunstgelehrten bekannt wurde, daß die von Jacques Doucet ins Leben gerufene großartige »Bibliothèque d'art et d'archéologie« in Paris ein Lexikon sämtlicher französischer Künstler, nach Landschaften angelegt, veröffentlichen würde, da hat man mit berechtigtem Interesse das Erscheinen des ersten Bandes der Sammlung erwartet. Nunmehr liegt derselbe, vom Abbé Brune verfaßt, vor, es frägt sich nur, ob er auch den Anforderungen, die man an ein ähnliches Werk zu stellen berechtigt ist, entspricht. Ich glaube, daß man diese Frage schlankweg mit »nein« beantworten kann. Die Arbeit trägt im ganzen und großen den Charakter jener mit großem Fleiß, vielfach auf Grund emsiger archivalischer Forschungen, aber ohne strenge Kritik kompilierten Provinzial-Publikationen, die uns in besonders großer Zahl aus Frankreich und Italien bekannt sind. Das folgende Beispiel, das sich ins unendliche multiplizieren ließe, möge genügen um die Lückenhaftigkeit der Arbeit und die unkritische Art des Verfassers zu zeigen. Der Zinngießer und Stempelschneider François Briot hat in Brunes Dictionnaire Aufnahme gefunden, obwohl er von Geburt Lothringer ist, weil er den größten Teil seines Lebens in Montbéliard (Dep. Doubs) tätig war. Hans Demiani hat Briot einen Teil seiner 1897 erschienenen grundlegenden Arbeit: »Fr. Briot, C. Enderlein und das Edelzinn« gewidmet und dann in Thiemes Künstlerlexikon, Bd. V (1911) noch einmal ausführlich über den Künstler gehandelt — beide Arbeiten ignoriert Brune, nicht einmal in der Bibliographie findet man sie zitiert (von der Existenz von Thiemes Künstlerlexikon scheint Brune überhaupt keine Ahnung zu haben!!). Daß ihm dann weitere deutsche Arbeiten, die über Briot handeln, wie Bally-Hilger, Beschreibung von Münzen und Medaillen des Fürstenhauses Baden, 1896 und 1904, Binder-Ebner, Württemberg. Münz- und Medaillenkunde, 1904 f. usw., entgangen sind, kann uns weiter nicht wunder nehmen: ganz unerklärlich ist aber seine Nichtbeachtung von Natalis Rondots Buch: Les Medailleurs etc. en France, 1904. Wohin die souveräne Nichtbeachtung der modernen kritischen, meistens deutschen, Literatur führt, zeigt dann die Rubrik »Oeuvres«, wo Brune fünf Medaillen von Briot anführt (ohne überhaupt anzugeben, daß es sich um Medaillen handelt, nach seiner Beschreibung könnte man an Skulpturen oder Reliefs denken); allein Demiani nennt in Thiemes Lexikon deren zehn! Der Maler Guillaume Briot von Montbéliard, wird von Brune mit den Worten »cité en 1621« angeführt; weiteres weiß Brune über ihn nicht. Wenn wir in Thiemes Lexikon nachschlagen, so finden wir: »1589 in Montbéliard geb. als Sohn des Gerbers Guillaume Briot, vielleicht eines Bruders des Franç. Briot 1627 in Paris erwähnt, wo er 1649 starb«, folgt Bibliographie. Sapienti sat. *—th.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 2. 11. Oktober 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer. Redaktionsschluß Sonnabend mittag.

MÜNCHENER BRIEF

In der Alten Pinakothek, deren zukünftiger Leiter immer noch nicht gesichert ist, fanden in den vergangenen Sommermonaten einige Änderungen statt, die als recht günstig hier erwähnt zu werden verdienen. Man erinnert sich vielleicht, daß bei Besprechung der Neuordnung der gotischen Abteilung das neue niederländische (früher Lochner-Kabinett) und der Niederländersaal in der Zusammenstellung und Hängung nicht so gut befunden wurden, wie die altdeutschen Kabinette, deren Geschlossenheit und einheitliche Wirkung in keiner anderen Galerie ihresgleichen hat. Diesen Mangel hat man zu heben versucht und mit der Herübernahme der drei Boutstafeln, Judaskuß, Auferstehung und der Grisaille Johannes Ev. aus dem Saal in das Kabinett, wo sich schon die Flügel des Löwener Altars und die »Perle von Brabant« befanden, wirklich das Beste getan, was man unter den gegebenen Umständen tun konnte. Sie hängen nun an der Westwand des Kabinetts, wo zwischen dem Judaskuß und der Auferstehung auch jene Replik der von Friedländer dem Qu. Massys zugeschriebenen Kreuzigung der Liechtensteingalerie unter ihrem früheren Namen Patinir wieder einen Platz gefunden hat. Die Süd- und Nordwand haben durch Herausnahme verschiedener kleiner Arbeiten mehr Luft bekommen. So ist der kleine Jan van Eyck nach Siebenbürgen zurückgegangen, der Maitre des Moulins, die kleine Gossaert-Madonna und die beiden dem gleichen Meister zugeschriebenen Porträts in das französisch-niederländische Kabinett (II) gewandert, wo auch die glatte Danaë, die den erwähnten Boutstafeln Platz machen mußte, einstweilen die Stelle des in Restauration befindlichen Patiniraltars einnimmt. Auch hier bedeutet die neue Hängung eine Verbesserung, und sie dürfte noch gewinnen, wenn das Provisorium der Danaë ein Ende gefunden haben wird. Mit dem Niederländersaal wird sich bei den derzeitigen Raum- und Beleuchtungsverhältnissen, wie dem zur Verfügung stehenden Material nicht wohl viel Besseres mehr erzielen lassen, solange nicht durch einen Neubau ganz andere Möglichkeiten der Verteilung geboten werden. Unter den altdeutschen Kabinetten hat das dem Lucas Cranach d. Ä. gewidmete eine sehr wertvolle Bereicherung erfahren, indem hier gegenüber der bekannten Kreuzigung von 1503 der Kruzifixus mit dem Kardinal Albrecht von Brandenburg aus der Augsburger Galerie an Stelle des Marcus Curtius von Refinger aufgehängt wurde, welch letzterer nun den Platz des ins Depot verbrachten Schlachtenbildes von Jörg Breu einnimmt. Damit ist zwar die Zahl der durch Herzog Wilhelm IV. in Auftrag gegebenen Schlachten- und Historienbilder wieder vermindert und die bei Tschudis Neuordnung gehegte Absicht der möglichsten Wiedervereinigung fallen gelassen, da indessen eine Vollständigkeit doch nicht zu erzielen gewesen wäre — die Burgkmairsche Schlacht war wegen zu schlechter Erhaltung von vornherein nicht aufgehängt worden, und an eine Rückgabe der Stockholmer Tafeln ist wohl kaum zu denken — so wird sich vorerst niemand über diese Maßnahme grämen. Im Dürersaal empfindet man es als angenehm, daß die bisher durch die beiden Lukretien Cranachs d. Ä. und d. J. getrennt gewesenen Flügel des Hofer Altars zusammengenommen und die Lukretien je an das Ende der Wand versetzt wurden. Vielleicht wird man auch endlich einmal eine Lösung finden, um die Dürerschen Apostel zu vereinigen, deren Trennung durch ein Bild oder eine Tür, wie schon früher bemerkt, durchaus dem jetzigen Charakter des Werkes widerspricht. An kleineren Änderungen in den übrigen Räumen sind zu erwähnen, daß der Augsburger Lionardo (??) wieder verschwunden ist — an seiner Stelle hängt nun das früher Gentile Bellini zugeschriebene Jünglingsporträt als »Venezianisch um 1500« —, daß man das Selbstbildnis Palma Vecchios aus dem Venetianersaal in das Kabinett (XX) herübergenommen hat und daß man die kleineren Edlinger im Kabinett der späten Deutschen (XXII.) vereinigte, während sich für sein großes Familienbild des Buchhändlers Strobel im englischen Kabinett eine sehr passende Umgebung ergab.

Anfang August sind auch im bayerischen Landtag wieder Münchener Kunstangelegenheiten zur Sprache gekommen, in erster Linie die ungünstigen Raumverhältnisse der hiesigen Museen, wobei außer den Zuständen an der Alten und Neuen Pinakothek besonders die durchaus ungenügenden Räume der anthropologisch-prähistorischen und der ethnographischen Sammlung gerügt wurden. Für letztere stellte Kultusminister v. Knilling die Räume des alten Nationalmuseums in Aussicht, sobald die heute dort untergebrachte Abteilung des deutschen Museums 1915 in ihren eigenen Bau übergesiedelt sein würde. In betreff der Neuen Pinakothek gab er zu, daß schon seit 1907 die Neuankäufe nicht mehr aufgehängt werden konnten, sondern in Depots aufgestapelt werden mußten, daß dieser Zustand unhaltbar und Abhilfe dringend not täte. Irgendwelche bindenden Zusagen wegen eines Neubaues konnte er jedoch nicht geben. Indessen scheint man jetzt doch ernster an die Sache heranzugehen, was sich aus der Sitzung der Kammer der Reichsräte vom 3. September entnehmen ließ, in der Ferdinand von Miller ausführlich über diese Angelegen-

heiten sprach, sich dabei, und zwar lediglich aus künstlerischen Gründen, als Gegner eines Anbaues an die Alte Pinakothek bekannte, was bekanntlich Tschudis Absicht war; sondern vielmehr das Areal der Neuen Pinakothek ausgebaut wissen wollte. Es ist hierzu zu bemerken, daß mit einem Neubau für die moderne Galerie allein noch nicht geholfen ist, denn auch in der Alten Pinakothek stehen Hunderte von Bildern in den Depots, die ein solches Schicksal nicht verdienen, und so bedürfen wir notwendig einer Schöpfung, die für die alte und die moderne Galerie in gleicher Weise sorgt, ganz abgesehen von dem, was für Vasensammlung, Antiquarium, Gipsabgußsammlung, die F. v. Miller im alten Nationalmuseum unterbringen möchte, für die graphische Sammlung und das endlich einmal zu gründende kunsthistorische Zentralinstitut zu geschehen hat, auf welche Dinge an dieser Stelle später einmal ausführlich eingegangen werden soll.

Und während wir so fortwährend unsere Not mit der würdigen Unterbringung unserer Kunstschätze haben, entsteht am gleichen Ort, förmlich über Nacht ein kleines neues Museum, dem das seltene Glück beschieden ist, gerade die denkbar günstigsten Räume fertig vorzufinden, die man sich für seine Bedürfnisse nur wünschen kann. Durch die im Jahre 1908 im Nationalmuseum stattgehabte Ausstellung altbayerischen Porzellans war man in weiteren Kreisen darauf aufmerksam geworden, welche Fülle dieses kostbaren Gutes sich im Besitz des Hofes in München und in den verschiedenen bayerischen und pfälzischen Schlössern verborgen hielt. So lag der Gedanke nahe, eine Anzahl dieser Stücke zu einer feststehenden, auserlesenen Sammlung zu vereinigen und dauernd der Allgemeinheit zugänglich zu machen, was nun durch den Betriebsleiter der kgl. Schlösserverwaltung, Stabsrat Freiherrn von Jeetze, und den Konservator am Nationalmuseum, Dr. Friedrich Hofmann, geschehen ist. Die beiden Herren, von denen letzterem der wissenschaftliche Teil der Aufgabe oblag, entnahmen ihr Material vornehmlich dem Gardemeuble der kgl. Residenz in München, der Silberkammer des kgl. Schlosses in Bamberg, dem Depot des kgl. Schlosses in Würzburg, wie auch einzelnen Gemächern dieser beiden Schlösser, wobei aber darauf gesehen wurde, die dekorative Ausstattung derselben nicht zu beeinträchtigen, welch beherzigenswerter Grundsatz auch bei dem kgl. Lustschloß Ludwigshöhe in der Pfalz und dem Schloß in Ansbach gewahrt wurde. Und diese Auswahl stellte man in einem kleinen Saal der Residenz auf, der hierfür in ähnlich einziger Weise geschaffen erscheint wie das Residenztheater für die Mozartopern, nämlich in dem alten, in seiner Innenausstattung wohl noch auf Cuvillier zurückgehenden ehemaligen Porzellankabinett, das im vergangenen Jahrhundert als Aufbewahrungsort der Schatzkammer gedient hatte. Ein höchst intimer, rechteckiger Raum mit reicher Stuck- und vergoldeter Holzschnitzverzierung, die vielfach in kleine Konsolen ausläuft und in dessen Wände die die Kunstwerke enthaltenden Glasschränke eingebaut sind. Über die Aufstellung der Sammlung orientiere ich wohl am besten, wenn ich kurz einen Absatz des kleinen, trefflichen, von Hofmann verfaßten und mit zwölf Tafeln ausgestatteten Führers [1]) zitiere, der dankenswerterweise auch einen Überblick über das diesen Kunstzweig betreffende Mäzenatentum der Wittelsbacher Fürsten wie über die Geschichte der bayerischen Porzellane gibt: »Die Verteilung der Porzellanschätze ist so eingerichtet, daß auf den zahlreichen Konsolen einfachere Vasen und weniger wertvolle Figuren verschiedener Fabriken aufgestellt sind; in den Schränken ist die Anordnung im allgemeinen nach den Manufakturen getroffen, so zwar, daß in Schrank 1—3 (dem Eingang gegenüber), ferner in Schrank 5, 7 und 8 hauptsächlich die Erzeugnisse der am besten vertretenen Fabrik Frankenthal untergebracht sind, in Schrank 4 Nymphenburger Porzellan, in Schrank 6 Fabrikate von Meißen, Wien, Höchst, Ansbach und einigen anderen kleineren Fabriken. Ferner sind im Hintergrund der meisten Schränke große japanische und chinesische Platten aufgestellt, in der Hauptsache sehr kostbare und teilweise frühe Erzeugnisse ostasiatischer Keramik. Im ganzen sind 562 Stück Porzellan ausgestellt.« Da über die bayerischen Porzellane gelegentlich der schon erwähnten Ausstellung in verschiedenen Zeitschriften eingehend geschrieben worden ist, mögen hier nur noch die außerbayerischen europäischen Fabriken Erwähnung finden, unter denen Meißen mehrere ganz exzeptionelle Stücke aufzuweisen hat, wie das seltene Liebespaar am Klavier von Kändler oder die vermutlich dem gleichen Meister gehörige und überhaupt nur in dem Münchener Exemplar bekannte Krinolinengruppe, »Der Fuchs am Klavier«, in der man eine Anspielung auf ein heute nicht mehr nachweisbares Histörchen aus dem sächsischen Hofleben vermutet. In guten Stücken ist ferner Wien vertreten (besonders zwei Liebesgruppen als Frühling und Herbst und zwei weiße, das Wappen des Erzbischofs von Salzburg, Sigmund Christoph Grafen von Schrattenbach haltende Löwen), dann Höchst mit dem seltenen Stück »Der chinesische Kaiser«, dessen Modell L. Russinger zugeschrieben wird und als dessen Maler Hofmann nach der eingeritzten Signatur J. Z. Johann Zeschinger festgestellt hat. Aus der gleichen Fabrik auch eine Gruppe mit einem weissagenden Zigeuner. Es schließen sich an Ansbach, Fulda, das allerdings nur schwach vertretene Ludwigsburg und zu guter Letzt auch die italienische Fabrik Capo di Monte, von der einige Götterfiguren vorhanden. So ist München mit einem Schlage um eine Sehenswürdigkeit reicher, die

1) Führer durch das Porzellan-Kabinett der kgl. Residenz in München. Im Auftrage des kgl. bayer. Obersthofmeisterstabes bearbeitet von Dr. Friedrich Hofmann, kgl. Konservator des bayer. Nationalmuseums. München 1912, Bruckmann. Der Führer behandelt die Sammlung nach den einzelnen Schränken mit Hervorhebung der Hauptstücke. Eine Nennung jedes einzelnen Stückes wurde vermieden, um bei einem kurzen Besuch das Studium zu erleichtern und da außerdem alle Stücke Nymphenburger und Frankenthaler Provenienz im Katalog der Ausstellung altbayerischen Porzellans von 1908 ausführlich behandelt worden sind.

infolge ihres ganz einzigartigen Raumes, wie der hervorragenden Qualität der einzelnen Gegenstände als wirklich ersten Ranges bezeichnet werden muß.

Von den Veranstaltungen vorübergehenden Charakters nahm und nimmt diesen Sommer und Herbst die bayrische Gewerbeschau das Hauptinteresse in Anspruch. Man hatte ursprünglich die Absicht, ihr den Namen einer großen bayrischen »Dult« zu geben, unter welcher Bezeichnung man in München eine Art Messe versteht, wie sie z. B. jährlich zweimal in der Vorstadt Au stattfindet und man würde dadurch vielleicht manchen Besucher vor einer Enttäuschung bewahrt haben. Wer hier eine Art Kunstgewerbeausstellung oder auch nur in einzelnen Sparten des Kunstgewerbes besondere Neuheiten erwartet, wird nicht ganz auf seine Rechnung kommen. Die Gewerbeschau ist eine große Verkaufsausstellung von allen möglichen Erzeugnissen des Landes, soweit sie technischer Natur, und ihr Bestreben ist, zu zeigen, daß bei allem, vornehmlich auch Massenartikeln und Kleinwaren »die Forderungen eines guten Geschmackes neben denen der Gediegenheit, Zweckmäßigkeit und Billigkeit zur Geltung zu bringen sind«. Im Vorwort des Kataloges, den ich hier zitiere, findet sich auch der Satz: »Nur was in Material und Ausführung einwandfrei und in der Formgebung von Interesse ist, sollte nach dem Programm Zulassung finden.« Ich fürchte, das »sollte« werden sich einige Besucher in ihrem Katalog doppelt unterstrichen und ein Ausrufungszeichen dazu gemacht haben, und fast will mir scheinen, als ob der oder die Verfasser des Katalogvorwortes selbst nicht ganz ohne Absicht gerade diese etwas zweideutige Form des Ausdruckes gewählt hätten. Denn in der Tat ist auf der Gewerbeschau, und zwar gleich in der großen, von *R. Riemerschmied* mit einfachen Mitteln sehr hübsch ausgestatteten Eingangshalle I nicht wenig, was diesem Satz direkt widerspricht, was man zum Teil sogar erbarmungslos mit dem gefürchteten Wort »Kitsch« bezeichnen muß. So trifft man ferner auch im Kirchenraum Erzeugnisse der modernen kirchlichen Kunst — ich denke vor allem an die Wandmalereien oder an den Altar von Karl Bauer in Ulm —, die unter keinen Umständen hier hätten Platz finden dürfen. Wie ich höre, soll gar Verschiedenes gegen den Willen der Juroren untergekommen sein und zwar dadurch, daß die Aussteller, die sehr hohe Platzmieten bezahlen mußten, darauf drangen, auch Dinge ausstellen zu können, bei denen sie auf einen reicheren Absatz und Gewinn hoffen durften. Dadurch wurde leider der Gesamteindruck verschlechtert und ungerechten Urteilen, die das am Einzelnen zu rügende kurzerhand auf das Ganze übertragen, Vorschub geleistet. Das ist um so bedauerlicher, als wirklich sehr viel Gediegenes und Tüchtiges vorhanden, wie auch die ganze Art der Anordnung und Aufstellung wohl dem Zweck der Veranstaltung entspricht. Von der jetzt so fleißig geübten Zusammenstimmung von Gegenstand und Raum ist vollkommen abgesehen, was allein schon durch die Fülle und Verschiedenartigkeit der Objekte, die jedes für sich selbst sprechen sollen, geboten war. Lediglich die äußere Raumausstattung wurde einem Architekten oder bildenden Künstler überlassen und hierin vielfach sehr Gutes geschaffen, wie z. B. in dem Raum für künstlerische Frauenbekleidung von *Theodor Veil.* Eine glückliche Idee war es auch, dem Besucher neben dem einzelnen Erzeugnis noch dessen Herstellung vor Augen zu führen, zu welchem Zweck besondere Werkstätten eingeräumt wurden, in der Töpferei sogar ein eigener Brennofen seine Aufstellung fand. Nicht minder ist die Errichtung historischer Abteilungen anzuerkennen, die aus dem Besitz bayrischer Museen, Kirchengemeinden und Privatsammler ausgewählt, den einzelnen Gewerbekategorien zum Vergleich beigesellt wurden, der freilich nicht immer zum Vorteil des Modernen ausfällt. Im großen und ganzen aber hat die Gewerbeschau viel Gutes hervorgebracht, und auf jeden Fall war es schon wohltuend, einmal eine Ausstellung zu haben, die nicht reine Kunstausstellung, womit man hier in München wie auch anderwärts nachgerade wirklich übersättigt ist.

Von der Sezession erwartete man, daß sie nach der etwas wilden Frühjahrsausstellung, in der den Jungen sehr viel Platz überlassen worden war, im Sommer besonders gediegen auftreten würde. Nun ist ihre Ausstellung zwar wesentlich besser wie die des Frühjahrs, aber doch nicht das, was man erhofft hatte. Es fällt mir besonders auf, daß die geschmackvolle Art der Hängung gegen früher wesentlich zurückgegangen ist, was wohl mit der freieren Jury und der dadurch bedingten stärkeren Ausnützung des Raumes zusammenhängt. Am besten war diesmal die Plastik vertreten. Ein treffliches Bronzeporträt des Kammermusikers Hösl von *Bernhard Bleeker,* der auch in dem Porträt der Baronin S. eine feine weibliche Büste geschaffen hat, wurde mit Recht für die Glyptothek angekauft. Ebenso hatte *Erwin Kurz* eine ernste Arbeit in dem Bronzekopf seines Sohnes, des Architekten O. O. Kurz geschaffen, und auch *Hans Defregger* überraschte durch ein schlichtes, gutes Bronzebildnis. *Fritz Behn* hatte eine Anzahl Porträts und Tierstücke ausgestellt, als bestes zwei starkbewegte, kämpfende Leoparden. Im übrigen sind die im Groben sehr ähnlichen Porträts von *Ulf. Janssen,* ein vielleicht etwas zu weich aufgefaßter Kopf des Geigers Klingler von *Ebbinghaus* und vier Plaketten Münchener Persönlichkeiten von *Th. Georgii* zu nennen. Von den Arbeiten größeren Stils möchte ich den weiblichen Bronzetorso von *B. Hoetger* in Darmstadt für die eigenartigste und interessanteste halten. Unter den Malern fielen mir auf: *Th. Th. Heine* mit einer überraschend schlichten, sonnigen Landschaft, *E. Buchwald-Zinnwald* in Dresden-Loschwitz, der mit Vorliebe Landschaften mit ganz dünner Schneelage als Motiv nimmt, *U. Hübner-Travemünde* mit einer guten Marine, ferner Arbeiten von *W. Klemm, Ang. Jank,* dessen »Überführung des Sarges Fritz von Uhdes durch Militär« für den Staat angekauft wurde, den Stuttgartern *Landenberger* und *Haug,* dem in Tirol lebenden, ein merkwürdiges Geschick für die Behandlung von Reflexlichtern zeigenden *Jul. Hüther* und dem

Schweizer *Buri.* *Weisgerber* hat schon besseres geleistet, als er diesmal ausgestellt, doch ist die für die Pinakothek angekaufte Somalifrau jedenfalls ein weit ernsteres Werk, als all die unglaublichen Sächelchen und Nieten, die die Kommission im vorigen Jahr der Aufnahme in die Staatsgalerie für würdig befunden hat. Das feinste, was in all den Sälen hing, war ein kleines Fragment *Wilhelm Leibls,* die Hand Langbehns, des Rembrandtdeutschen.

Im Glaspalast waren außer dem großen Schwarm der Lebenden auch wieder die Toten des Jahres in kleinen Kollektionen vertreten. Ihre Namen sind diesmal *Frank Kirchbach, Otto Seitz, August Holmberg* und *Ludwig von Löfftz. Frank Kirchbach* hatte auch einmal seine Leiblperiode, wie das Bildnis seines Bruders, des verstorbenen Schriftstellers Wolfgang Kirchbach beweist. Seine großen Arbeiten, z. B. das Werk der Hamburger Kunsthalle »Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel«, zeigen ein bedeutendes Können und fleißiges Studium, huldigen aber dem konventionellen Geschmack ihrer Zeit und entbehren der unbedingt nötigen dramatischen Belebung. Den Rahmen mit Zeichnungen zu Goethes Gedichten hätte man lieber überhaupt nicht ausstellen sollen. Bei *Seitz* finden wir das Beste in kleinen Studien, so einen vorzüglichen Negerkopf, dann hauptsächlich in Zeichnungen, deren einige ja früher in der Münchener Jugend erschienen sind. *August Holmberg,* der verstorbene Konservator der Alten und Direktor der Neuen Pinakothek nahm mit Vorliebe Mönche oder Kardinäle in der Stille ihrer Kloster- und Arbeitsräume zum Vorwurf, wobei er oft einen über dem Durchschnitt stehenden Farbengeschmack entwickelte. Der bedeutendste der vier Toten war zweifellos *L. v. Löfftz,* von dem der Glaspalast erst vor zwei Jahren eine Kollektivausstellung gebracht hatte, die an dieser Stelle auch besprochen wurde. Da zum größten Teil wieder dieselben Bilder gekommen sind, dürfte eine nochmalige Behandlung unnötig erscheinen. Erfreulich war die diesmal noch größere Anzahl der Zeichnungen, die mit sein Bestes geben, vor allem in den südlichen Landschaftsstudien, in den Köpfen aber manchmal etwas weichlich und kraftlos wirken. Außer diesen vier, heute nicht mehr Schaffenden hatte sich auch ein Lebender mit einer Kollektion eingefunden, *Martin Feuerstein,* der Lehrer für kirchliche Malerei an der Münchener Akademie. Seine Kunst geht keine neuen Wege, sondern arbeitet in Komposition wie einzelner Form mit dem überkommenen und auf der Schule erlernten Gut. Von Künstlern unserer Zeit, die mit denselben Mitteln arbeiten, unterscheidet er sich aber dadurch, daß sich bei ihm viel mehr wirkliches Empfinden für das seelische Moment der betreffenden Darstellung ausspricht. Sein Karton für ein Fresko in Padua, die Krönung Karls des Großen, wurde vom Staat angekauft. Durchschreitet man die endlose Reihe der übrigen Säle des Glaspalastes, so kommt man immer neuerdings wieder zur Überzeugung, daß unsere großen Ausstellungen ein Unding, weil sie sowohl die Mörder des einzelnen guten Bildes wie auch der Aufnahmsfähigkeit des Beschauers sind. Wie stark die Künstler das selbst fühlen, drückt sich nicht zum wenigsten in der Spaltung in immer kleinere Gruppen, wie auch in dem Streben nach Kollektivausstellungen des einzelnen aus. War die Plastik in der Sezession das Beste, so ist sie im Glaspalast mit ganz wenig Ausnahmen das Schlechteste. Unter den Bildern und Zeichnungen läßt sich, wenn man nicht inzwischen durch das Sehen der vielen sterilen und minderwertigen Arbeiten alle Aufnahmsfähigkeit eingebüßt hat, manches Gute finden. *Hans Thoma* hat die zwei seinerzeit für das Café zum Kaiser Karl in Frankfurt gemalten Bilder, die Musikanten und die Familienszene ausgestellt, Werke, die von Verzeichnungen und Nachlässigkeiten strotzen, und einem doch viel, viel mehr geben, als alle die korrekten Bilder, deren Macher sich über ihn erhaben dünken. Auch *Schönleber* ist mit guten Arbeiten vertreten, unter denen die »Cypressen« die beste; doch gedenkt man auch bei ihm manchmal mit leiser Wehmut seiner früheren Arbeiten wie des in wundervollem Goldton gehaltenen »Dordtrecht« in der Stuttgarter Galerie. Bei den übrigen Ausstellern muß ich mich auf Nennung ganz weniger Namen beschränken. *H. von Bartels'* Arbeiten zeigen immer eine gewisse Frische und Kraft, die angenehm mit der Leerheit seiner verwandte Themata behandelnden Kollegen kontrastiert. *O. Gampert* fängt an, in seinen Bildern etwas kreidig zu werden, hat aber trotzdem in seiner »Gewitterwolke« ein ernstes Werk geschaffen. *F. Bayerlein* behandelt mit Geschick und nicht ohne Stimmung alte Schloßparks (Nymphenburg) und eine gewisse Stimmung ist es auch, was an dem Winterbild von *Joh. Hänsch*-Berlin zu fesseln vermag. Der Porträtist *Walther Thor* läuft trotz seiner starken Begabung Gefahr, in seiner Manier unterzugehen, eine Gefahr, die auch der sonst recht tüchtigen Stillebenmalerin *Marie Weger* droht. Von der graphischen Abteilung, die verhältnismäßig mehr Gutes enthält, seien die Radierungen des leider so früh verstorbenen *A. Welti,* die Radierungen des sehr begabten *Hans Barthelmeß* und die aus früherer Zeit stammenden, köstlichen Zeichnungen *Adolf Oberländers* genannt.

Neben den großen Ausstellungen ging wie üblich eine Anzahl kleinerer in den verschiedenen Kunstsalons einher. Eine solche bei Thannhauser, die den Werken des jung verstorbenen Stuttgarter Malers *Hans Brühlmann* gewidmet war, entzieht sich leider der Beurteilung des Schreibers, der damals von München abwesend war, doch wurde der Künstler vor nicht zu langer Zeit ja in der Zeitschrift f. b. K. ausführlich behandelt. Sonst fanden sich bei Thannhauser eine Reihe guter, zum Teil aber auch recht mäßiger *Hodler,* der ausgezeichnete »Schimmel im Grünen« von *F. v. Uhde* (früher Sammlung Meder), ein schönes Knabenbildnis von *Manet* und einige mir bisher unbekannt gewesene frühe *Habermanns* von hoher malerischer Qualität, so eine Judith von 1873, aus dem gleichen Jahr die sogar etwas an Daumier gemahnende »Leichenrede Marc Antons« und ein farbenprächtiger Türke von 1875, wozu sich dann noch ein zügig gemaltes Herrenporträt von 1896 gesellte. Bei Heinemann fand man eine Kollektion der beiden *Eugenio Lucas,*

Vater und Sohn, der bekannten Goya-Imitatoren, zusammengestellt und konnte demnach das schon gelegentlich der altspanischen Ausstellung gebildete Urteil, wo beide Meister schon mit einigen Stücken vertreten waren, vervollständigen, was durchaus zugunsten des Vaters ausfiel. Eugenio Lucas d. Ä. ist viel delikater in der Farbe und weit weniger äußerlich und bombastisch in der ganzen Aufmachung wie der Sohn. Bilder, wie die vom Unwetter überraschte Prozession oder die »Diligence im Sturm« von 1856 wären wohl als Ergänzung unseres spanischen Kabinetts der Pinakothek zum Ankauf zu befürworten. Weniger in künstlerischer Hinsicht als für seine Entwicklung interessant waren drei Skizzen zu den Gemälden für das Palais des Marquis de Salamanca, in denen er deutlich auf französische Vorbilder des 18. Jahrhunderts zurückgreift, interessant ferner auch eine Gruppe Majas auf einem Balkon, bei der er in einzelnen Teilen mit einer ähnlich weichlichen, süßlichen Farbe arbeitet, wie sie beim späten Renoir so unangenehm in noch verstärktem Maße auftritt. Neben den beiden Lucas hatten auch noch einige weniger bekannte Spanier ihrer Zeit mit Platz gefunden, am anregendsten der geschickte *G. P. de la Villaamil*, dessen »Markt in Afrika«, ein lebendiges, impressionistisch gemaltes Bildchen mit Bevorzugung von lichtem Blau und Gelb schon seinerzeit auf der altspanischen Ausstellung aufgefallen war. Übrigens hat ja das Oktoberheft der Zeitschrift für bildende Kunst über Lucas eben erst einen interessanten Aufsatz veröffentlicht, den unsere Leser wohl kennen. *W. BAYERSDORFER.*

NEKROLOGE

Der Maler **Paul Mißbach**, ein Schilderer erzgebirgischen Bergmannslebens, ist in Freiberg in Sachsen, 53 Jahre alt, gestorben. Er war in Dresden Schüler Prells und Kuehls und erhielt für sein Triptychon »Christmetten« einst den Großen Preis der Dresdener Akademie. Die Stadt Freiberg erwarb eine Reihe seiner Bilder.

PERSONALIEN

Dr. **Friedrich Rintelen,** Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der Berliner Universität, hat einen Ruf an das Kgl. Preußische Historische Institut in Rom angenommen.

München. An Stelle von Emil v. Lange, der der hiesigen Kunstgewerbeschule 37 Jahre als Direktor vorstand und im Alter von 71 Jahren in den Ruhestand tritt, wurde der bekannte Architekt und Kunstgewerbler Prof. **Richard Riemerschmid** mit der Leitung der Anstalt betraut. Die Berufung Riemerschmids wird im Interesse einer fortschrittlichen Entwicklung des bayerischen Kunstgewerbes allenthalben begrüßt werden, hat er ihm doch als Stilbildner neue Wege gewiesen.

Dr. **Hans Friedrich Secker,** zuletzt tätig als Assistent am Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg, wurde als Konservator des Stadtmuseums nach Danzig berufen.

Dr. **Morton Bernath,** Mitglied der Redaktion des Thiemeschen Künstlerlexikons, ist zum Direktorialassistenten an der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe ernannt worden.

Zum technischen Oberbeamten des Zweckverbandes Großberlin ist Baurat Professor **Erich Giese** von der Technischen Hochschule in Braunschweig gewählt worden.

Im **Kunsthistorischen Institut in Florenz** hat Wilhelm Bode als Vorstand des Vereins des Kunsthistorischen Instituts den Nachfolger von Professor Heinrich Brockhaus persönlich in sein neues Amt und die neuen Räume eingeführt; offiziell wird **Dr. von der Gabelentz** die Direktorialgeschäfte am 1. Oktober antreten.

WETTBEWERBE

Für den großen **Neubau der Kunstakademie in Düsseldorf** soll der Entwurf im Wege eines allgemeinen **Wettbewerbs** gewonnen werden. Die neue Akademie wird nach dem Pavillonsystem angelegt werden.

Landsberg a. W. Im **Wettbewerb** für Entwürfe zu einem Rathaus in Landsberg a. d. Warthe erhielten die Architekten Spitzner in Berlin-Schöneberg den ersten Preis (3000 M.), Köhler und Kranz in Charlottenburg den zweiten (2000 M.) und Paul Baumgarten in Berlin den dritten Preis (1000 M.); ferner wurden angekauft die Entwürfe der Architekten Gebr. Ratz in Berlin, Hugo Rüter in Charlottenburg, Kurt Höppner in Charlottenburg und Ludwig Rosin in Berlin.

DENKMÄLER

Ein **Denkmal für die Brüder van Eyck** soll im kommenden Jahre bei Gelegenheit der Internationalen Ausstellung in Gent enthüllt werden. Es soll vor der St. Bavo-Kirche seinen Platz erhalten, die jahrhundertelang den Genter Altar barg, ehe seine Hauptteile nach Berlin kamen und die Tafel mit Adam und Eva im Brüsseler Museum ihren Platz erhielt, während heute die Kathedrale selbst von dem Originalwerke nur noch die untere Mitteltafel, die Anbetung des Lammes birgt. Ursprünglich hatte der nun verstorbene Bildhauer Julian Dillens einen Denkmalsentwurf in Aussicht genommen, in den er den 1892 bei einer Restauration der Kirche wiedergefundenen Grabstein des Hubert van Eyck einziehen wollte; der Ruhm und die Unsterblichkeit als Bronzefiguren sollten den Grabstein einrahmen. Jetzt aber hat man sich entschlossen, den Grabstein in der Kirche selbst wieder aufzustellen, und das Denkmal soll sich außerhalb der Kathedrale erheben. Der Bildhauer Georges Verbanck schuf einen Entwurf in imposanten Abmessungen. Da sitzen auf einem thronartigen Aufbau, zu dem Stufen emporführen, die beiden ehrwürdigen Gestalten der zwei Brüder, und zu ihnen steigen huldigend die Vertreter aller Völker empor. Denn das Denkmal soll internationalen Charakter tragen. Unter dem Vorsitze der Gräfin von Flandern hat sich in Belgien ein Komitee gebildet; ihm gliedern sich Ausschüsse in anderen Ländern an. Das deutsche Komitee bilden von Kunstgelehrten Wilhelm Bode, Graf zu Erbach-Fürstenau, Max J. Friedländer, Adolf Goldschmidt, Richard Schöne, Georg Swarzenski, Georg Graf Vitzthum, Heinrich Wölfflin und Karl Wörmann, von Kunstfreunden Eduard Arnhold, Franz von Mendelssohn, Arthur Salomonsohn und James Simon.

Ein Denkmal für **Friedrich List**, den Erbauer der Leipzig—Dresdener Eisenbahn, an die noch der nun auch bald dem Untergang geweihte Dresdener Bahnhof in Leipzig erinnert, wollen die Vereinigten Verbände der deutschen Eisenbahnbeamten vor dem neuen Leipziger Hauptbahnhofe errichten. Durch einen demnächst zu veröffentlichenden Aufruf fordern sie die Bevölkerung auf, Beiträge zu spenden, damit ein erster Künstler mit der Ausführung des Denkmals betraut werden kann.

Die **Schweizer eidgenössische Kunstkommission** besprach die Frage eines Nationaldenkmals in Schwyz, eines Denkmals für General Herzog in Aarau, eines Nationaldenkmals im Wallis zur Erinnerung des Beitritts

dieses Kantons in den Bund anno 1815 und die Frage einer Beteiligung der Schweiz an der internationalen Kunstausstellung in München 1913. Das transportable Ausstellungsgebäude in Neuenburg wurde in günstigem Sinne begutachtet.

AUSGRABUNGEN

Römische Ausgrabungen. Bei der Fortsetzung der Ausgrabungen Bonis auf dem Palatin wurden eine große Anzahl Votivgegenstände gefunden, darunter auch in beträchtlicher Tiefe die ausgezeichnete Darstellung eines Kameles in Ton. Der Fund dieses Tierbildnisses in einer weit zurückliegenden Schicht wirft Licht auf die Streitfrage, wann die Römer zuerst das Kamel haben kennen lernen. Während Sallust eine ziemlich späte Zeit annimmt, wundert sich darüber Plutarch im Leben des Lucullus und meint, die Römer müßten das Kamel schon in den ersten Kriegen mit asiatischen Völkerstämmen kennen gelernt haben. — Auch ein weiblicher Kopf in Marmor, vergoldeter Stuck aus einem Prachtgemach im Palaste des Domitian und andere Gegenstände sind bei diesen Ausgrabungen in dem Palast der Flavier gefunden worden. Schon vor einigen Monaten hatte Boni einen prächtigen Fußboden aufgedeckt, der von ebenso großem künstlerischen wie historischen Interesse ist. Denn er beweist, daß das sogenannte Opus Alexandrinum lange Zeit vor Alexander Severus, wahrscheinlich schon zur Zeit des Nero im Gebrauch gewesen ist. — Unterhalb des Trikliniums wurden kürzlich auf einer Mauerwand gemalte Medaillons mit mythologischen Figuren und Szenen aus der Ilias von großer Lebendigkeit der Darstellung freigelegt. Im Thronsaal (Aula regia), dem alten Vestibulum, wurden die Basen der Säulen, die das Velabrum trugen, die Unterbauten des Thrones und die Altäre der in den Götterstand erhobenen Kaiser aufgefunden, wobei einige wertvolle Fragmente von Kaiserstatuen zum Vorschein kamen. Im Lararium (dem »Mundus« des Urrom), wo einst Heliogabal den Aerolith (heiligen Meteorstein) der Kybele aufstellen ließ, fand man einen aus Steinschlag hergestellten Altaraufbau aus dem ersten Jahrhundert. Von hier aus öffnet sich zu den nach dem Stadium Palatinum hin gelegenen Räumen ein geheimer Gang, der der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht wird. — Die Ausgrabungen an der Stätte des Forums des Nerva führten zu der Entdeckung der Basis der westlichen der noch stehenden großen Säulen, der sogenannten Colonnacce, welche die einzigen Überbleibsel von dem Portikus des einst so berühmten Minervatempels sind. Diese Säulen standen seit vielen Jahrhunderten halb begraben in dem Boden. Die totale Tiefe der westlichen Säule unterhalb des Straßenbodens stellt sich als über fünf Meter heraus. — Andere Ausgrabungen wurden am Fuß des berühmten Torre delle Milizie, den man gewöhnlich den Turm des Nero nennt, obwohl er erst um das Jahr 1200 erbaut worden ist, vorgenommen. Es zeigte sich, daß dieser mittelalterliche Turm zum Teil auf alten römischen Ruinen und zum Teil auf einer alten gepflasterten Straße steht. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Nachdem das Zentralkomitee der **XI. Internationalen Kunstausstellung München 1913** vor einiger Zeit die konstituierende Sitzung hatte, werden demnächst die eigentlichen Arbeiten für Durchführung dieser großen Veranstaltung beginnen. Professor Hans von Petersen ist erster Präsident, Akademieprofessor Hugo Freiherr von Habermann zweiter Präsident des Zentralkomitees und der Ausstellung; der erste Schriftführer ist Maler Richard Winternitz, Professor Karl Georg Barth der Kassierer.

Das große Interesse, welches die fremden Nationen dieser Ausstellung bisher schon entgegenbrachten, sichert ihr eine reiche internationale Beschickung.

Die diesjährige **Winterausstellung der Münchner Sezession** wird Leo Samberger und Ludwig Herterich gewidmet sein.

Wien. Religiöse und kirchliche Kunstausstellungen. Der Eucharistische Weltkongreß, der Mitte September in Wien seine Tagung abgehalten hat, bot einigen Wiener Kunstinstituten die Veranlassung, Ausstellungen zu veranstalten, die in engerem oder weiterem Verhältnis zu den Zwecken des Kongresses stehen. Die Gemäldegalerie des Hofmuseums, die Hofbibliothek, die Albertina konnten naturgemäß nur retrospektiv-historische Veranstaltungen bieten, während die im Österr. Museum für Kunst und Industrie stattfindende Ausstellung für kirchliche Kunst tätig in das Kunstleben der katholischen Kirche eingreifen will.

Von den drei historischen Ausstellungen hat die *Gemäldegalerie des Hofmuseums* ihr Programm am engsten beschränkt, indem sie eine Auswahl der religiösen Malerei Österreichs aus der Zeit des Barock, des Klassizismus und der Romantik in drei Sälen des zweiten Stockwerks vorführt, in der klugen Einsicht, daß nur durch eine solche Beschränkung eine Art Programm durchgeführt werden konnte, besonders da gerade in den genannten drei Epochen der österreichischen Kunst das religiöse Moment eine bedeutende, wenn nicht die bedeutendste Rolle spielte. So war es denn möglich, in dieser kleinen Ausstellung, soweit es die Bestände des Museums erlauben, einen kurzen Abriß der Geschichte österreichischer Malerei vom 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu geben, wobei in dankenswerter Weise eine ganze Reihe bisher nicht ausgestellter Werke, vorab aus der trefflichen, bisher unzugänglichen Handzeichnungssammlung, dem Publikum sichtbar gemacht wurde. Der erste Saal enthält Ölbilder und Skizzen der großen, bisher viel zu wenig bekannten österreichischen Freskisten, von denen zwei Darstellungen von Christus am Ölberge von Paul Troger und Daniel Gran, eine flotte Skizze des letzteren zur hl. Elisabeth der Wiener Karlskirche, ein prächtiger hl. Martin von Joh. Mart. Schmidt (»Kremserschmidt«; sign. und dat. 1772) und besonders zwei in den Farben hervorragend schöne und interessante Bilder von A. F. Maulpertsch, ein Johann von Nepomuk und eine hl. Familie hervorgehoben seien. Den Klassizismus vertritt F. H. Füger mit zwei Ölbildern (Adam und Eva beweinen Abel, von 1799, und Predigt Johannes d. T., von 1803, letzteres für die Burgkapelle gemalt, bisher im Depot) und mit sieben schönen Zeichnungen zur Messiade aus dem 1797 entstandenen und 1909 von der Galerie erworbenen Zyklus (22 Blatt). Diese Zeichnungen sind für das Herauswachsen Fügers aus barocken Traditionen interessant. Bei den Romantikern wurde dem Nazarener Führich der größte Platz eingeräumt. Die drei Ölbilder aus dem Besitze des Museums (Jakob und Rachel, von 1836, Der Gang Mariens übers Gebirge, von 1841, und die Erscheinung der Reiterschlacht vor der Eroberung Jerusalems, von 1844), sowie eine große Reihe früher und später Zeichnungen läßt die Eigenart und die Abhängigkeit dieses sanften Künstlers zur Genüge erkennen. Daran reihen sich verschiedene Arbeiten von Scheffer von Leonhartshoff, von Steinle (u. a. die Erdbeerenmadonna von 1855, die sich so eng an Tizian anschließt und farblich doch wieder selbständig ist) und endlich, als das bedeutendste Werk dieser Abteilung, der Schwindsche Karton zu Haydns Schöpfung für die Wiener Hofoper.

Ein überwältigender Reichtum der kostbarsten Kunstwerke ist im großen Prunksaale der *Hofbibliothek* in den Schaukästen ausgebreitet, ein Reichtum an miniierten Hand-

schriften kirchlichen Charakters vom 4. bis zum 18. Jahrhundert, wie man ihn nur an ganz wenigen Orten der Welt noch sehen kann. Hier läßt sich die Entwicklung der Miniaturmalerei, besonders der frühmittelalterlichen, in ihren Hauptetappen verfolgen. Eine Besprechung der meist wohl bekannten Werke würde uns zu weit führen. An die Miniaturen reihen sich frühe und seltene Drucke und Musikhandschriften. An den Wänden des Saales hat das Kupferstichkabinett der Hofbibliothek aus seinen reichen Schätzen eine systematische Ikonographie der Eucharistie in ausgewählten Beispielen zusammengestellt. Die erste, allgemeine Abteilung zeigt Abendmahlsdarstellungen, die berühmten Messen (Gregorsmesse, Messe von Bolsena) u. a., die zweite Trient und Rom, sowie Bildnisse der drei mit dem Trientiner Konzil verbundenen Päpste Paul III., Pius IV. und Sixtus V., die dritte Abteilung bringt Habsburger Porträts von Max I. bis Maria Theresia und Ansichten der wichtigsten Wiener Kirchen und Klöster; die vierte und fünfte Abteilung bringen dann die eigentlichen speziell eucharistischen Blätter, so die vier prächtigen großen Blätter nach Rubens' »Triumph des Abendmahls«, Porträts von Heiligen, die sich besonders um die Eucharistie verdient gemacht haben, Allegorien auf das Altarsakrament u. a. m. Wenn auch naturgemäß unter diesen Blättern eine Anzahl qualitativ minderwertiger Arbeiten vorhanden sind, so ist für den Kunsthistoriker doch die Konstatierung interessant, wie stark das Kunstwollen des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts dem mystischen Inhalt dieses Dogmas entgegenkam.

Eine Fülle der prachtvollsten Arbeiten hat auch die *Albertina* in ihrer XIX. Ausstellung, »Religiöse Kunst in Handzeichnungen«, dem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Alle Schulen und Zeiten, von Fra Angelico bis Giambattista Tiepolo, von Hans Holbein d. Ä. bis Schwind, von Petrus Christus bis Rubens und van Dyck, Rembrandt, von Nicolas Poussin bis Boucher und Fragonard sind in der 136 Nummern enthaltenden Ausstellung in meist erstklassigen Blättern vertreten.

Pädagogische und propagandistische Ziele hat sich die in dreijähriger Arbeit von einem großen Komitee zusammengebrachte *Ausstellung für kirchliche Kunst* gestellt. Die Entfremdung zwischen Produzenten und Konsumenten, zwischen dem bildenden Künstler und katholisch-kirchlichen Kreisen ist bekanntlich in den letzten Jahrzehnten immer größer geworden. Es gilt nun, diese beiden Kreise wieder zusammenzubringen, einerseits dem Künstler die Bedürfnisse der Kirche wieder klar zu machen und andererseits den Klerus aus seiner der modernen Kunstbewegung feindlichen Stellung herauszulocken, damit die Kirche wieder wie in früheren Jahrhunderten sich der führenden, modernen Künstler bedient und nicht rückwärts blickender Stilkopisten, wie es leider heute geschieht. Diese Aufgabe ist groß und der Beginn schwer; der Künstler will sich vom Geistlichen nicht in sein Kunstwerk hineinreden und gewisse Dinge vorschreiben lassen, und der Geistliche will sich von seinen geliebten neugotischen Altären und Möbeln, von seinen nazarenischen Bildern und von seinen Grödner Figuren nicht trennen. Bedenkt man diese Schwierigkeiten, so muß man das, was das Komitee zusammengebracht hat, sicher loben. Besonders, da es sich in den meisten Fällen um wirkliche ausgeführte oder auszuführende *Aufträge* für Kirchen handelt, die hier den Künstlern verschafft wurden. Man wird es dann auch begreifen, daß man den Klerus nicht gleich mit *wirklich* modernen Arbeiten kopfscheu machen durfte, sondern durch das vorwiegende Heranziehen von Sezessionisten älterer Richtung langsam herüberzuziehen versuchte. So ragen denn, wenn man von diesem pädagogischen Zwecke absieht, nur zwei Arbeiten in das Gebiet wirklich moderner qualitätvoller Kunst hinein: die eine ist die von Arch. Plečnik-Prag und Maler Ferd. Andri-Wien entworfene Altarwand für die Ottakringer Kirche in Wien, die andere eine Reihe der herrlichen farbenleuchtenden Glasfensterkartons von Josef von Mehoffer-Krakau. Die Ottakringer Altarwand ist ein Meisterwerk moderner kirchlicher Kunst. Hinter dem marmornen Altar mit einem reichen, aus durchbrochener Metalltreibarbeit gebildeten Aufbau, den Architekt Ad. Holub-Wien entworfen hat, breitet sich eine große Mosaikfläche aus, im unteren Teil aus Rankenwerk auf blauem Grunde gebildet, im oberen Streifen die sieben Gaben des Heiligen Geistes darstellend. Andri hat in diesen weiblichen, weißgekleideten, streng stilisierten Gestalten auf blauem Grunde, die in ihren geschlossenen Konturen und in der gleichmäßigen Reihung einen überaus feierlichen Eindruck machen, sich eng an altchristliche Beispiele angeschlossen, ohne jedoch diesem Vorbild zu erliegen. Er ist eben ein starker und selbständiger Künstler, der einmal eine solche Anlehnung vertragen kann. Viel größer ist die Gefahr aber bei anderen Künstlern, die über die Nachahmung nicht hinauskommen. Man darf hier wohl mit Recht als vor einer Gefahr warnen, weil, wie aus den Geleitworten des Komitees hervorgeht, zwar mit dem Unfug der Stilkopien aufgeräumt werden soll, bei *einem* Stil aber eine Ausnahme gemacht wird: beim altchristlichen. Dieser, als der ehrwürdigste christliche Kunststil, wird ausdrücklich zum Anschluß empfohlen. Aus dieser Beeinflussung der Künstler in diesem Sinne ist es vielleicht zu erklären, daß eine Reihe unserer bedeutendsten Künstler sich an der Ausstellung nicht beteiligt haben. Ich denke da beispielsweise an Kolo Moser, der schon so viele bedeutende malerische Leistungen gerade auf kirchlichem Gebiete geschaffen hat. Besonders schmerzlich berührt aber das Fernbleiben unserer bedeutenden Künstler auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, das mit geringen Ausnahmen (Arch. Bräuer, Arch. Holub u. a.) fast durchwegs durch Arbeiten von Schülern repräsentiert wird, während die *Meister* fast sämtlich ferngeblieben sind. Damit soll freilich nicht gesagt werden, daß unter den kunstgewerblichen Objekten keine guten Leistungen zu finden wären; sowohl unter den Metall- als unter den Holz- und Lederarbeiten finden sich treffliche Arbeiten, hauptsächlich aber in der textilen Abteilung, wo besonders bei den Paramenten prachtvolle farbige Wirkungen erzielt werden. Die Ausstellung ist, wie das Komitee sagt, nur ein Anfang und ein Versuch. Wir wollen diesen dankenswerten Bestrebungen den besten Erfolg wünschen, zum Heile der Kunst und der Kirche.

O. P.

SAMMLUNGEN

Der Rat der Stadt **Leipzig** ließ den Stadtverordneten eine Vorlage zugehen, wonach er den Neubau eines **Kunstgewerbemuseums** plant, das mit einem Kostenaufwand von 2 bis $2^1/_4$ Millionen M. errichtet werden soll. Zur Erlangung von Entwürfen soll ein Wettbewerb unter den deutschen Architekten veranstaltet werden.

Weimar. Das **Goethe-Nationalmuseum** wird in absehbarer Zeit erweitert werden; an der Ostseite, nach der Seifengasse zu, soll ein Anbau errichtet werden. Die Erweiterung hat sich als nötig erwiesen, damit die neugeordneten, umfangreichen Sammlungen gut untergebracht werden können.

In Holland geht man mit dem Plane um, **ein Vincent-van-Gogh-Museum** zu begründen. Zurzeit befinden sich noch zahlreiche Hauptwerke des Meisters im Besitz seiner holländischen Verwandten; mit der Errichtung des Museums

will man nun verhüten, daß auch diese das Vaterland des Künstlers verlassen.

STIFTUNGEN

Eine Stiftung zur Förderung der Bauwissenschaft. Die am 4. September in Halle gestorbene Gattin des Geheimen Baurats Michaelis stiftete zur Förderung der Bauwissenschaft die Summe von 250000 M. Die Verwaltung der Stiftung übernimmt der Rektor der Technischen Hochschule zu Charlottenburg; die Zinsen werden zu acht Stipendien für Leistungen auf bauwissenschaftlichem Gebiet verwendet werden.

VERMISCHTES

Eine Abordnung der Städtischen Kunstdeputation von Berlin hat die Ausstellung der **Berliner Sezession** besucht, um die diesjährige Auswahl der von der Stadt anzukaufenden Kunstwerke zu treffen, die bisher infolge des Konfliktes mit dem Bürgermeister Reicke hinausgeschoben worden war. Angekauft wurden die Ölgemälde »Blumenstück« von George Mosson-Berlin und »Dampfer in Eis« von Ulrich Hübner-Travemünde, sowie die Bronze »Ungarischer Stier« von Louis Tuaillon-Berlin.

Vom **Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,** begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker und herausgegeben von Ulrich Thieme, ist soeben der *siebente* Band erschienen (Cioffi—Cousyns). Der sechste Band wurde vor einigen Monaten ausgegeben, der achte ist bereits im Druck, der beste Beweis, daß das großartige Unternehmen rüstig fortschreitet.

FORSCHUNGEN

»Was wissen wir von Lor. Berninis Tätigkeit als Maler?« Diese Frage wird von O. Pollak in Heft 32 der Kunstchronik in absolut negativem Sinne beantwortet. Ich könnte den Folgerungen Pollaks um so mehr beistimmen, als ich selber an zwei von ihm nicht berücksichtigten Stellen das gleiche Problem mit ganz ähnlichen Resultaten behandelt habe[1]), glaube aber vor gewissen allzu radikalen Formulierungen entschieden warnen zu müssen. In meinem Borroaufsatz habe auch ich, Titi folgend, die Ausführung des Mauritiuswunders (heute im Studio del Musaico des Vatikans) Carlo Pellegrini zugeschrieben, wofür jetzt Pollak den aktenmäßigen Nachweis erbringt. Damit ist aber die Frage nach dem Erfinder der Komposition durchaus nicht erledigt. Es gilt zu bedenken, daß das Bild tatsächlich, wenn anders das Dekret vom 14. Mai 1627 mit Recht darauf bezogen wird, Bernini in Auftrag gegeben worden ist und sehr wohl nach seinem Entwurf von Pellegrini gemalt worden sein kann. Dafür spricht nicht nur die von Baldinucci nach Kenntnis des Titischen Führers bestimmt aufgestellte Behauptung, sondern vor allem der mit den Zeichnungen Berninis übereingehende Stil. Pollak selber charakterisiert diesen völlig zutreffend mit den Worten: »Es sind die typischen *Bildhauer*zeichnungen, die mit Linien die Figuren wie mit einem Meißel oder Schnitzmesser aus dem Block hervorholen, so eminent plastisch sind sie im Formausdruck«. Und wenn er findet, daß dieser eigenartige Charakter sich noch in den Stichen, die darnach angefertigt wurden, verrät, so kann das Gleiche in vielleicht noch stärkerem Maße von dem Mauritiusbilde gesagt werden. Es fällt nicht schwer unter den originalen Handzeichnungen des Meisters die unmittelbarsten Parallelen — für Komposition, Linienführung, Bewegungsmotive usw. — nachzuweisen.

Zu dem, was Pollak über den hl. Bruno der Sammlung Doria-Pamphily äußert, wäre einiges nachzutragen, was ich in meiner zitierten Schrift über Mola ausgeführt habe. In diesem Bilde, das Fraschetti ganz unverständlicherweise Bernini zuweisen wollte, erkannte ich die von Pascoli, dem einen Biographen Molas, überlieferte Komposition des hl. Bruno, die gerade 9×6 palmi messen sollte. Pollak hat sehr Recht, gegen die Originalität des römischen Exemplares Bedenken zu erheben; sicherlich steht es der Pariser Fassung nach und ist wohl, wie ich seinerzeit als Vermutung aufgestellt habe, eine Atelierkopie, der der Meister einige eigenhändige Verbesserungen zuteil werden ließ, um sie als Original verkaufen zu können. Übrigens existiert zu dem hl. Bruno eine Handzeichnung im Städelschen Institut, die im Lieferungswerke als »hl. Franz« und mit der Zuschreibung an *Giov. Battista* Mola wiedergegeben ist (Lieferung V, Bl. 5). Vielleicht handelt es sich hier indes, wie ich nach näherem Studium der Zeichnungsmanier Molas annehmen möchte, um eine (französische?) Nachzeichnung, die nur in einigen Teilen (Baumstamm u. a.) nicht ganz vollendet worden ist.

Pollak konstatiert bei dem hl. Bruno von Mola einen engen Anschluß an Sacchi. Ich vermag ihm hierin nicht zu folgen. Molas Vorbilder waren vielmehr Guercino und Albani. In dem Anschluß an Albani berührt er sich allerdings mit Sacchi, der bekanntlich ein Schüler des bolognesischen Meisters war, doch bleiben die Ähnlichkeiten mit Sacchi bei Mola ganz allgemeiner Art und erklären sich aus den äußeren Umständen hinlänglich. Aber selbst wenn der Zusammenhang wirklich so eng wäre wie Pollak annimmt, so bliebe doch die folgende Bemerkung unberechtigt: »ein so enger Anschluß an Sacchi . . . ist bei Bernini völlig ausgeschlossen, besonders, wo man weiß, wie extrem feindlich diese beiden Künstler in ihren künstlerischen Anschauungen und Absichten zueinander standen.« *Wie* extrem feindlich in der Tat die künstlerischen Anschauungen waren, lese man in meinem Borroaufsatz im einzelnen nach: die Aussprüche Berninis, wie sie uns aus Chantelous Journal und Baldinuccis Vita ganz ähnlich überliefert sind und die bei Pascoli angeführten Meinungen Sacchis stimmen, obwohl im einzelnen voneinander unabhängig, in den Hauptsachen frappant miteinander überein. Das hindert natürlich nicht, daß beide Meister als Rivalen ihre Leistungen gegenseitig kritisierten und persönlich im schärfsten Gegensatz zueinander standen.

Ich brauche nicht zu erwähnen, daß ich in der Angelegenheit der bei Fraschetti reproduzierten »Susanna im Bade« vollkommen der Ansicht Pollaks bin. Auch in der Sache der von Hermanin Bernini zugewiesenen Samariterin der Galerie Spada neige ich der älteren Auffassung zu, die an den Bernininachahmer Gaulli dachte.

Hermann Voss.

1) In meinem Aufsatz »Di Pierfrancesco Mola, pittore e incisore comasco« (Rivista Archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como 1910) und »Wer ist der Meister des sogen. Alessandro del Borro im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum?« (Monatsh. f. Kunstw. 1910).

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 3. 18. Oktober 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

12. TAG FÜR DENKMALPFLEGE IN HALBERSTADT

Der Tag für Denkmalpflege fand in diesem Jahre am 19. und 20. September in Halberstadt statt. Wie bekannt, haben der Tag für Denkmalpflege und der Bund Heimatschutz im Jahre 1910 in Danzig beschlossen, alle zwei Jahre gemeinsame Tagungen zu veranstalten, und die erste dieser gemeinsamen Tagungen für Denkmalpflege und Heimatschutz fand im vorigen Jahre in Salzburg statt. Der Tag für Denkmalpflege aber hat beschlossen, in den Zwischenjahren nach wie vor seine besonderen Versammlungen zu veranstalten. Man durfte gespannt sein, ob der Tag trotz den gemeinsamen Tagungen, die allein von den Regierungen beschickt werden, seine alte Anziehungskraft ausüben werde. Dies hat sich in Halberstadt glänzend erwiesen: weit über 300 Teilnehmer waren erschienen und wohnten mit großer Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Schlusse den Verhandlungen bei, die Geh. Hofrat Prof. Dr. von Öchelhäuser mit dem gewohnten, glänzenden Geschick zu aller Zufriedenheit leitete. Der Tag trug wiederum das Gepräge strenger Sachlichkeit und wissenschaftlichen Ernstes, das ihn von jeher ausgezeichnet hat und das der Vorsitzende streng zu wahren erfolgreich bemüht ist. Bemerkenswert ist auch, daß die Streitigkeiten der beiden Richtungen in der Denkmalspflege, der älteren historischen und der jüngeren modernen, so gut wie ganz zurückgetreten sind: die neuen Gedanken, die Cornelius Gurlitt im Jahre 1900 auf dem Denkmalpflegetage zu Dresden zum ersten Male vertrat, haben sich zu allgemeiner Geltung durchgesetzt, die ältere Richtung wird demgemäß als ihrer Zeit entsprechend milder beurteilt. In den Berichten schieden demgemäß auch die Erörterungen allgemeiner Art, die früher einen breiten Platz einnahmen, ganz aus. Im Vordergrunde standen die Themen spezifisch technischer Art, und die Berichte darüber standen auf erfreulicher Höhe, so daß die Zuhörer einen reichen Gewinn davontragen durften.

Die Wahl der Stadt Halberstadt erwies sich von vorn herein als überaus glücklich. Die kunstberühmte Stadt, die von karolingischer Zeit an bis zum Westfälischen Frieden Bischofssitz war, besitzt aus dem frühen Mittelalter eine Fülle hervorragender Baudenkmäler, dazu eine staunenswerte einzig dastehende Fülle kunstgewerblicher Schätze aus byzantinischer und christlicher Zeit, sie ist zudem ein Hauptort der köstlichen Holzarchitektur, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in Niedersachsen so reich und mannigfaltig entwickelt hat, und besitzt, gleich Braunschweig und Hildesheim von diesen charaktervollen Erzeugnissen bodenständiger Baukunst eine große Menge wohlerhaltener Beispiele. Die Teilnehmer am Tag für Denkmalpflege hatten somit reiche Gelegenheit, ihre kunstgeschichtlichen Kenntnisse aufzufrischen und zu erweitern, wobei sie durch einen ausgezeichneten einführenden Vortrag des Direktors des herzoglichen Museums in Braunschweig Geh. Hofrat Dr. P. J. Meier und durch trefflich angeordnete Führungen bestens unterstützt wurden. Prof. Meier nahm die Gelegenheit wahr, auf einige dringliche Aufgaben der Denkmalpflege in Halberstadt hinzuweisen, namentlich verlange die Liebfrauenkirche dringend eine geschmackvolle Herstellung und auch die Erhaltung der alten bischöflichen Residenz, des Peterhofs, legte er den Halberstädtern warm ans Herz. Bei der Führung durch die Paulskirche fiel den Denkmalpflegern auf, daß sie durch Feuchtigkeit der Wände arg leidet; soll nicht schlimmerer Schaden entstehen, so muß etwas Gründliches geschehen. Daß man im ehemaligen Chor der Paulskirche, der in sehr geschickter Weise zur Ruhmeshalle für 1866 und 1870 umgewandelt ist, ein Gemälde Christus und Pilatus aufgehängt hat, das in Charlottenburg als geschmacklos ausgewiesen worden ist, erscheint als ein weniger erfreuliches Auskunftsmittel, übele Kunst zu beseitigen. Bei der Wiederherstellung der alten Fachwerkhäuser, die vom Stadtbauamte mit Eifer betrieben wird, geht man von dem richtigen Gedanken aus, die alte Pracht auch wieder möglichst glanzvoll zutage treten zu lassen und gelegentlich auch mit dem Gold nicht zu sparen. Ein wohlgelungenes reiches Haus dieser Art gegenüber dem Rathaus fand allgemeinen Beifall. Zu billigen ist auch, daß man bei neuer Bemalung auch moderne Motive verwendet. Meinungsverschiedenheiten über den gewählten Grundton bei der Bemalung der Balken usw. wiegen neben diesen Hauptgesichtspunkten leichter und werden sich unschwer ausgleichen lassen.

Unter den Berichten der Tagung war zunächst der allgemeine Bericht des Vorsitzenden bemerkenswert. Er legte dar, wie große Fortschritte der Gedanke der Denkmalpflege in den letzten zwei Jahren gemacht hat: in Oldenburg, Braunschweig, Lübeck, Hamburg, Bremen, neuerdings auch in Württemberg sind neue Denkmalschutzgesetze teils erlassen, teils vorgelegt, teils in Vorbereitung; auch bei der Volksvertretung finden die grundlegenden Gedanken der Denkmalpflege und des Heimatschutzes jetzt Eingang, die kgl. preußische Regierung wird dem Landtag einen Gesetzentwurf zum Schutze frühgeschichtlicher Funde in der Rheinprovinz vorlegen. In Hessen sind bisher 2056 Denkmäler in die Schutzlisten eingetragen, dabei haben sich nur 220 Beschwerden über die Eintragung und die damit verbundene Eigentums-

beschränkung herausgestellt, rund 90 v. H. der Inhaber haben sich dem Klassement gefügt. Das hessische Gesetz wirkt somit viel besser als das französische, das nur eine geringe Anzahl ganz hervorragender Denkmäler schützt, die andern aber als nicht schutzwürdig der Vernichtung ausliefert. Weiter schilderte der Vorsitzende, wie der Gedanke der Denkmalpflege sich nach deutschem Vorbild in der Türkei Bahn gebrochen hat, er berichtete über den Fortschritt im Erlaß von Ortsstatuten, die wachsende Tätigkeit der Vereine für Denkmalpflege und Heimatschutz. Trotz alledem bleibt auf diesem Gebiete noch unendlich viel zu tun. Verunstaltungen, Zerstörungen, Verschleppungen und Veräußerungen von Kunstwerken sind noch immer an der Tagesordnung. Glücklicherweise nimmt sich die Presse jetzt in zahlreichen Fällen bedrohter Denkmäler an, so daß durch ihr Eintreten manch ehrwürdiges Denkmal aus den Händen bauwütiger Restauratoren oder vor völliger Zerstörung gerettet wird. Auch in weiten Kreisen der Bevölkerung nimmt das Interesse an der Denkmalpflege in erfreulicher Weise zu, und der wachsende historische Sinn der Bevölkerung ermöglicht so den rettenden Ankauf manch alten Bauwerks (z. B. des goldenen Szepters in Breslau).

In einem Rückblick auf die Denkmalpflegetage seit der ersten Tagung in Dresden im Jahre 1900 legte Herr von Öchelhäuser weiter dar, daß die moderne Bewegung sich als gleichberechtigt neben der historischen Methode der Denkmalpflege durchgesetzt hat und, nachdem sie Luft bekommen, selbst duldsamer geworden ist gegenüber den Vertretern der älteren Richtung. Doch soll kein neues *Dogma* an Stelle des alten treten, nur eine vorurteilsfreie Entscheidung von Fall zu Fall kann zu guten Ergebnissen führen. Einig sind beide Richtungen in der Ablehnung aller willkürlichen und nicht in der Sache selbst begründeten Restaurierungen, in der Verurteilung aller mittelalterlichen Stilfexereien und in der Geringschätzung jener Afterkunst, die ihr höchstes Ziel in der Verleugnung aller künstlerischen Eigenart und in der möglichst sklavischen Anpassung an die Kunstideale vergangener Kulturperioden sieht und dabei viel Unheil in der deutschen Denkmalpflege angerichtet hat. Der konservative Zug, der seit Ruskins Auftreten die Denkmalpflege in England in vorbildlicher Weise durchweht, ist endlich auch bei uns jetzt zur Herrschaft gelangt, die Ehrfurcht vor dem historisch Erworbenen hat sich als Leitstern der modernen Denkmalpflege auch bei uns jetzt allmählich durchgesetzt. Herr von Öchelhäuser schloß seine bedeutsamen Ausführungen mit den Worten: Vieles ist geschehen, mehr ist noch zu tun. Unser Tag für Denkmalpflege hat seine Rolle keineswegs bereits ausgespielt, sondern ist berufen, noch manche bedeutsame Frage zu behandeln und womöglich zu lösen.

Aus den weiteren Mitteilungen des Vorsitzenden ist bemerkenswert, daß das *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* mit dem 5. Bande fertig geworden ist und daß dem Herausgeber Prof. Dehio in Straßburg für seine verdienstvolle Arbeit der Dank des Tages ausgesprochen wurde. Ferner wurde der Vorsitzende beauftragt, mit allen Mitteln dahin zu wirken, daß im Verlag von E. A. Seemann in Leipzig der 2. Band des Werkes *Denkmalpflege, Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege in Dresden, Freiburg* usw. *bis Trier* bald erscheinen könne.

Über *moderne Ladeneinbauten in alten Gebäuden* sprach sodann mit Hinweis auf eine überaus reichhaltige Ausstellung von Bildern aus dreißig Städten Prof. *Högg* aus Dresden. Jedermann kennt die modernen Läden mit ihren riesenhaften Auslagen, die von der Architektur des Hauses im Erdgeschoß meist so gut wie nichts übrig lassen und so die Häuser, vor allem die alten verunstalten. Den Ausgangspunkt für den grundsätzlichen Wandel der modernen Ladengestaltung bildeten die Warenhäuser und die nach ihrem Vorbilde umgebauten größeren Geschäftshäuser. Diese mögen für das pulsierende Leben der Großstadt ihre Berechtigung haben, im Landstädtchen und im Dorf aber zerstören sie als Ramschgeschäfte das geschäftliche Leben oft geradezu und vernichten zugleich alle alte Schönheit. Die Angst vor dieser übermächtigen Konkurrenz sowie der Nachahmungstrieb zwingt die kleinen Geschäftsinhaber in Stadt und Land, es den warenhausartig aufgemachten Geschäften in der äußeren Erscheinung nach Möglichkeit gleichzutun. Die Denkmalpflegearbeit hat demgegenüber grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Großstadt und Kleinstadt. In der Großstadt sollen — nach Höggs Forderung — gewisse Bezirke in Übereinstimmung mit dem Städtebauer für die Ansprüche des modernen Geschäftslebens freigegeben werden, damit auf der anderen Seite durch geschickte Führung der Verkehrsadern die wertvolle alte Stadt um so energischer vor der Zerstörung durch Ladenausbrüche und Reklame geschützt werden könne. In kleinen städtischen Verhältnissen dagegen muß der Ladeninhaber gegen die Rücksichtslosigkeiten der Ramschgeschäfte energisch geschützt werden, sei es durch Gesetz, durch Ortsstatute oder durch Schaufenstersteuern und dergleichen. Besonders müßten die in kleinstädtischen Verhältnissen vollständig sinnwidrigen und das Staßenbild besonders schädigenden Schaufenster in den Obergeschossen unmöglich gemacht werden.

Beinahe noch einschneidender für das Straßenbild als die Erscheinung der Ladeneinbauten ist aber, wie der Redner schließlich ausführt, die Straßenreklame, also jenes sinnlose Gewirr von Farben und Schriften, unter dem heute die Straßenarchitektur förmlich begraben ist. Er bezeichnet es mit Recht als durchaus zweifelhaft, ob solche einander überschreienden Reklamen überhaupt ihren Zweck erreichen, und rühmt die geschmackvolle Schönheit der bescheidenen alten Hauszeichen und der kunstgewerblich hervorragenden Auslegeschilder. Gegen den derzeitigen Reklamekoller unserer Geschäftswelt aber empfiehlt er abermals das Kunstschutzgesetz sowie eine Besteuerung durch die Gemeinde. Vor allem gelte es, Kaufleute und sonstige Ladeninhaber zu belehren und aufzu-

klären, solange diese nicht einsehen, daß die derzeitigen kulturlosen Zustände nicht fortdauern dürfen, da sonst alle Bemühungen der Denkmalpflege vergeblich bleiben. Zu dieser Erziehungsarbeit fordert Högg die hierfür einflußreichen Stellen, die Handelskammern, die volkswirtschaftlichen Vereine und Innungen nachdrücklich auf.

Im Anschluß an den vortrefflichen Vortrag wurde beschlossen, die Höggsche Ausstellung dem Landesverein Sächsischer Heimatschutz zu übergeben, damit sie als Wanderausstellung in möglichst zahlreichen Städten gezeigt werden könne. Außerdem soll die Herausgabe eines Werkes mit Abbildungen der noch erhaltenen alten, guten Kaufläden nach Kräften gefördert werden. Noch erläuterte Kunstmaler Rumpf seine Potsdamer Sonderausstellung mit dem Hinweis darauf, daß die Stadtverordneten dort bisher jeden Entwurf zu einem Ortsstatut abgelehnt haben, daß daher die große Gefahr weiterer Verunstaltung der Potsdamer Baudenkmäler unvermindert weiter besteht. Da ein Zwang jetzt unmöglich ist, verlangte er dringend eine Erweiterung des Heimatschutzgesetzes.

Als zweiter Punkt stand auf der Tagesordnung der *gesetzliche Schutz kirchlicher Kunstdenkmäler*, zu dessen Erörterung drei Berichterstatter bestellt waren. Zuerst sprach Prof. Dr. *Bredt* (Barmen) über den gesetzlichen Schutz *von Staats wegen*, sodann legte der evangelisch-lutherische Superintendent *Wissemann* (Hofgeismar) dar, was in den evangelischen Kirchen Deutschlands zum gesetzlichen Schutz der kirchlichen Kunstdenkmäler verordnet ist und zu Recht besteht, sowie was weiter dazu an Gesetzen und Verordnungen gegeben werden könnte und zu erwarten sei. Endlich behandelte denselben Gegenstand vom katholischen Standpunkt aus Konservator Prof. Dr. *Sauer* (Freiburg i. Br.), indem er die Frage beantwortete: Wie stellt sich die Kirche zur Frage des Schutzes kirchlicher Denkmäler? Die drei Herren behandelten und beleuchteten ihr Thema in der gründlichsten Weise von allen Seiten, so daß die Zuhörer ganz eingehend mit der schwierigen Frage bekannt gemacht wurden. Wir müssen, des großen Umfangs wegen, hier darauf verzichten, näher auf die Darlegungen einzugehen und auf den stenographischen Bericht verweisen. Nur die Schlußbemerkungen des letzten Redners mögen hier Platz finden.

Trotz der regen und durchweg freudig betätigten Mitarbeit an der staatlichen Denkmalpflege steht die Kirche doch einer zu straffen gesetzlichen Regelung skeptisch, wenn nicht ablehnend gegenüber. Das hat sich nachträglich dem hessischen Denkmalschutzgesetz gegenüber gezeigt, das wurde dem ersten Entwurf der Clemenschen Denkschrift über Denkmalpflege in den Rheinlanden gegenüber ausgesprochen, ebenso gegenüber dem württembergischen Entwurf. Die Gründe für diese Haltung sind die Furcht einer Einschränkung des kirchlichen Eigentumsrechtes über die gesetzlich festgelegte Grenze hinaus und des freien Verfügungsrechtes, weiterhin aber auch die Erwägung, daß der Zweck der Denkmalpflege sich ohne das Unerfreuliche eines starren Gesetzes auf dem bisherigen Weg erreichen lasse. Viel wichtiger und wirksamer als alle Gesetze erscheint eine gründliche und allseitige Ausbildung der zur Hut kirchlicher Denkmäler in erster Linie bestellten Geistlichkeit in Kunstgeschichte und Altertumskunde durch Universitäts- und Seminarkurse und eine Weckung des geschichtlichen Sinnes durch örtliche Vereine, Sammlungen, Vorträge und Zeitschriften.

Einen überaus gediegenen Vortrag *Technisches aus der Denkmalpflege* hielt sodann Geh. Oberbaurat *Hoßfeld* (Berlin). Mit Recht betonte in der Debatte Landesbaurat Beigeordneter *Rehorst,* daß dieser Vortrag die reichen, geklärten Erfahrungen eines ganzen arbeitsreichen Lebens darstelle. Er soll demnächst in Sonderabzügen und ebenso wie der Vortrag von Professor Högg als Flugschrift des Dürerbundes möglichst weit verbreitet werden. Er behandelte besonders die Feinde der Denkmalpflege, wobei sich der Redner auch noch auf die kirchlichen Baudenkmäler beschränkte.

Er behandelte eingehend die Feuchtigkeit in Kirchen und wie sie gründlich abzustellen sei, sodann den Pflanzenwuchs, die Heizung, die Beleuchtung, die Wahl der Baustoffe und der Konstruktionen. In bezug auf die letzten beiden Punkte stellte er an die Spitze den Satz, daß bei allen Instandsetzungen und Wiederherstellungen das Bestreben herrschen muß, die neuen Teile in den Stoffen und Konstruktionen so herzustellen wie die alten. Doch kann die Geltung dieses Satzes nur für die sichtbar werdenden Teile des Baues gefordert werden. In den Fundamenten, in Mauerkörpern, unter Fußböden z. B. sind neuzeitliche Konstruktionen und Materialien zulässig. Zweifelhaft kann die Sache da werden, wo die Konstruktion zwar den Augen des großen Publikums entzogen ist, nicht aber den Blicken derjenigen, die dem Bauwerke sozusagen in die Eingeweide sehen. So z. B. bei Dachkonstruktionen und dergleichen. Hier ist auch tunlichst enger Anschluß an das Alte zu empfehlen, wenngleich es Fälle gibt, wo neuzeitliche Anordnungen unvermeidlich sind.

Die Baustoffe selbst und ihre Behandlung gaben dem Redner zunächst zu einigen Bemerkungen über die künstlichen Steine, besonders die *Backsteine* Anlaß. Das Ersatzmaterial soll nicht nur das gleiche Format, sondern auch die gleiche Beschaffenheit haben wie die alten Steine. Die Industrie muß in dieser Hinsicht mehr entgegenkommen und darf der Bestellung von Handstrichsteinen großen Formats keine Schwierigkeiten entgegenstellen. Mit der Maschine läßt sich Handstrich nicht nachahmen. Handarbeit bleibt Handarbeit. Ähnlich ist's mit den Dachziegeln. Ein altes Dach verlangt Ergänzung mit Ziegeln alter Art. Die neuzeitlichen sind zu dünn und von einer an sich wohl oft einwandfreien, aber zu den alten Steinen selten passenden Beschaffenheit. — Für Rabitz-, Monier- und Eisenbeton-Konstruktionen gilt besonders der oben ausgesprochene Satz von der Verwendung moderner Bauweisen: sie dürfen allenfalls da angewandt werden, wo sie nicht in die Erscheinung treten. Auch dem Zement gegenüber ist größte Zurückhaltung

geboten. Er sollte nur da verwandt werden, wo es sich um Festigkeit im statischen Sinne und um Wasserbewältigung handelt. Von der Oberfläche ist er tunlichst immer fernzuhalten. Größter Wert ist auf guten Sand zu legen. Namentlich für Putz, dessen Technik sehr im argen liegt, trotz »Edelputz« und dergleichen neuen Erfindungen, die bei Baudenkmälern ohnehin keine Verwendung finden können.

Zum Schlusse brachte der Redner die schon in einer früheren Tagung von anderer Seite gestreifte Frage der dauernden technischen Pflege der Baudenkmäler zur Sprache. Er befürwortete lebhaft die Übertragung dieser primitiven Pflege an einen Bauhandwerker, am besten an einen erfahrenen Zimmermann, der natürlich nichts anzuordnen, sondern nur zu beobachten, zu untersuchen und über seine Wahrnehmung den zum Schutz des Denkmals berufenen Stellen höherer Ordnung Meldung zu machen hat. Die erforderlichen Maßregeln zu ergreifen ist dann der Letzteren Sache, und zwar schnellstens, ehe der noch unbedeutende Schaden zur Baufälligkeit, die noch geringfügige Reparaturausgabe zum kostspieligen Instandsetzungsverfahren wird.

Mit dem Hoßfeldschen Vortrag berührte sich der nicht minder auf reicher Erfahrung fußende Vortrag des Kölner Dombaumeisters *Hertel* über die *Auswahl und Behandlung der für Restaurierungen in Betracht kommenden Materialien.* Der Redner legte an drastischen Beispielen dar, welche Sünden leider auch jetzt noch bei Bauten und Restaurierungen mit der Wahl und mit der Bearbeitung der Baustoffe begangen werden. Mit allem Nachdruck warnte er vor dem Zement, der für die Denkmalpflege in keinem Fall verwendet werden dürfe. Bei der Verwendung von Ziegeln an alten Bauten ist die größte Vorsicht nötig, daß sie an Größe, Farbe und Form genau den ursprünglich verwendeten entsprechen. Durchaus zu warnen ist vor Walzblei, zu empfehlen nur Gußblei, aus dem jetzt Platten in jeder Dicke und Größe ohne Schwierigkeit hergestellt werden können. Ausführlich behandelte der Redner dann die sehr wichtige Wahl des natürlichen Bausteins, wobei er namentlich die Ergebnisse der staatlich unterstützten wissenschaftlichen Prüfung der Bausteine und deren Klassement stark kritisierte. Es ist durchaus ungenügend, die Bausteine nur auf ihre Festigkeit hin zu prüfen; viel wichtiger ist die Prüfung auf die Wetterfestigkeit und Verwitterung hin. Durch die Klassifizierung, die auf Grund der geologisch-mineralogischen Prüfung hergestellt worden ist, wird der praktische Restaurator, wie der Redner darlegte, nur *in die Irre geführt und zu endloser, unnützer Arbeit verführt.* Nur aus dem Zusammengehen des Mannes der Wissenschaft und des Praktikers können zuverlässige Ergebnisse gewonnen werden. Die meisten und besten Erfahrungen besitzen die Bauhütten, die sie freilich meist als Geheimnisse hüten und bewahren. Es wäre zu wünschen, daß ihre Erfahrungen besser verwertet und namentlich von den Konservatoren dauernd in den Dienst der Denkmalpflege gestellt würden.

Voraussichtlich wird der stark polemische Teil dieses Vortrags nach seiner Veröffentlichung zu lebhaften Auseinandersetzungen mit den angegriffenen Männern der Wissenschaft, die die Ergebnisse jener Gesteinsprüfungen veröffentlicht haben, führen. Für die Praxis und die Zukunft unserer alten Baudenkmäler kann diese Erörterung nur von Nutzen sein.

Es sprach weiter Dombaumeister *Knauth* (Straßburg) über die Arbeiten zur Sicherung der Turmfundamente am *Dom zu Straßburg,* Prof. Dr. *Rathgen* über weitere Ergebnisse seiner noch im Gange befindlichen *Versuche* mit *Steinschutzmitteln* und Geh. Baurat *Wickop* (Darmstadt) über die Wiederherstellung der Liebfrauenkirche zu Arnstadt in Thüringen, deren Türme nach dem mustergültigen Beispiel, das Geh. Oberbaurat Hofmann am Wormser Dom gegeben hat, vollständig abgetragen und soweit als möglich unter Verwendung der alten Bausteine wieder aufgebaut wurden.

An letzter Stelle stand auf der Tagesordnung das Thema *Baugewerkschulen und Denkmalpflege,* über welches der Wiener Oberbaurat *Julius Deininger* und der Hildesheimer Oberlehrer Architekt *Scriba* berichteten. Aus den beiden Berichten ging hervor, daß die Anschauungen über die Aufgaben der Baugewerkschulen (in Sachsen: Bauschulen) sich in den letzten Jahren vollständig gewandelt haben und demgemäß auch die Lehrpläne geändert worden sind. In Preußen, in Bayern, in Sachsen, in Württemberg, in Thüringen usw., auch in Österreich steht jetzt die heimische Bauweise im Mittelpunkte des Unterrichts, und besonders wird der Schüler auf den bodenständigen ländlichen Baustil hingewiesen und darin unterrichtet. Der Monumentalstil, der sich früher in der einläßlichen Behandlung der Säulenordnungen usw. äußerte, ist ausgeschlossen. Die Pflege der bodenständigen Bauweise im Bauzeichnen und in der Gestaltungslehre wird unterstützt durch die deutschen Aufsätze mit entsprechenden Themen, wodurch auch des Schülers Gefühlsleben in die gewünschte Richtung gelenkt wird; durch die Baustofflehre wird er zu stoffgerechter Behandlung der Baustoffe angeleitet. Dem Freihandzeichnen, der darstellenden Geometrie und dem Modellieren endlich kommt die Aufgabe zu, die Gabe räumlicher Vorstellung zu erwecken, zugleich aber auch die Denkmalpflege zu fördern, indem alte deutsche Holzbauten wie auch ländliche Bauwerke gezeichnet und modelliert werden; und nicht bloß ganze Gebäude, sondern auch einzelne Teile wie Treppen, Türen und Fenster werden gezeichnet und modelliert.

Die Vorträge wurden unterstützt durch eine umfängliche Ausstellung von Schülerzeichnungen und Modellen aus den deutschen Baugewerken- und Bauschulen. Auch aus dieser Ausstellung ergab sich unzweideutig, daß an diesen Schulen sich in den letzten Jahren — etwa seit 1908 — ein ganz entschiedener Umschwung nach den Zielen des Heimatschutzes und der Denkmalpflege hin vollzogen hat. Daß der Denkmalpflegetag, ebenso wie Kunstwart und Dürerbund, diesen Wandel herbeizuführen geholfen haben, unterliegt keinem Zweifel. Die Versammlung be-

zeichnete es einstimmig als sehr wünschenswert, daß die ausgestellte Sammlung von Zeichnungen aus den Baugewerkschulen durch Veröffentlichung weiter bekannt gemacht werden möge.

Endlich berichtete noch der bayerische Generalkonservator Dr. *Hager* über die Denkmalpflegekurse, die das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns seit 1909 veranstaltet hat, bisher fünf prähistorisch-archäologische und sechs kirchliche Denkmalkurse, sowie ein Museumskurs. Ganz sorgfältig vorbereitet, haben sie sich eines immer steigenden Besuchs zu erfreuen gehabt und bereits jetzt vorzügliche Erfolge aufzuweisen. Kein Zweifel, daß sie eine dauernde Einrichtung bleiben werden und allenthalben Nachahmung verdienen.

Ein Festmahl sowie Ausflüge nach Quedlinburg und Goslar schlossen sich an die wissenschaftlichen Verhandlungen des Tages an und rundeten ihn harmonisch ab. Jedenfalls hat die wohlgelungene Halberstädter Tagung bewiesen, daß der Tag für Denkmalpflege auch ohne die Beschickung durch die Regierungen durchaus lebensfähig ist und sich seine alte Anziehungskraft bewahrt hat. Seine Anregungen und Ergebnisse werden noch auf lange hinaus Früchte tragen. Als Ort für den 13. Tag für Denkmalpflege 1914 wurde Augsburg gewählt, im Jahre 1913 findet die zweite gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz in Dresden statt, wozu die Vorbereitungen schon im vollen Gange sind.

PAUL SCHUMANN.

NEKROLOGE

Der dänische Maler Professor **Karl Thomsen** ist in Kopenhagen im 66. Lebensjahre gestorben. Er war einer der hervorragendsten Vertreter der spezifisch dänischen Kunstrichtung; hauptsächlich schuf er Genre- und biblische Bilder.

PERSONALIEN

Wien. Der Direktor der k. k. Staatsgalerie Dr. **Friedrich Dörnhöffer**, mit dem, wie bekannt ist, seit längerer Zeit wegen der Übernahme der durch Tschudis Tod leerstehenden Direktorstelle in München verhandelt wurde, hat sich entschlossen, die Berufung abzulehnen und in Wien zu bleiben.

Wien. Oberbaurat **Otto Wagner**, der jetzt nach Ablauf seines Ehrenjahres sein Lehramt an der Akademie der bildenden Künste niederlegen sollte, ist vom Unterrichtsministerium aufgefordert worden, die Lehrkanzel noch ein weiteres Jahr zu behalten. Warum der vom Professorenkollegium als Nachfolger Wagners vorgeschlagene Professor der Prager Kunstakademie Plečnik, ein Schüler Wagners, nicht bestätigt wurde, ist unbekannt.

Wien. Maler **Carl Moll**, der bisher zusammen mit Dr. Hugo Haberfeld den Kunstsalon Miethke geleitet hat, hat sein Verhältnis zu Miethke gelöst. Dr. Haberfeld leitet nun den Salon allein.

WETTBEWERBE

Der Reichsanzeiger veröffentlicht die Bestimmungen **des Wettbewerbs** um den großen Staatspreis auf dem Gebiete der Malerei und auf dem Gebiete der Architektur für das Jahr 1913. Der in einem Stipendium von 3000 M. zu einer einjährigen Studienreise nach Italien bestehende Preis ist nur für Angehörige des preußischen Staates ausgeschrieben.

ARCHÄOLOGISCHES

Archäologisch wichtige Entdeckungen, Ausgrabungen und Funde in England. Mit genauer Not ist »*Maiden Castle*«, drei englische Meilen von Dorchester entfernt, dem Schicksal der Versteigerung, Parzellierung und hiermit der Vernichtung entgangen. Der genannte Besitz bildet nämlich eins der schönsten, größten und best erhaltenen Monumente aus Englands prähistorischer Zeit in Form eines befestigten, auf einer Anhöhe gelegenen Lagers. An einzelnen Stellen ist es durch einen, an anderen durch drei hintereinander liegende Wälle gedeckt, deren bedeutendster etwa 60 Fuß in der Höhe mißt. In der Hauptsache bestehen letztere aus Erdwerken, die aber an besonders wichtigen Punkten durch eingefügte große Feldsteine verstärkt wurden. Da in dieser Festung, denn so kann man wohl das imposante Lager nennen, Funde aus zwei Epochen, der Stein- und Bronze-Zeit, zutage kamen, so wird angenommen, daß der Platz selbst auch in zwei verschiedenen Epochen, also nach und nach entstand, sicherlich aber keltischen Ursprungs ist. Die vollkommene, gediegene Art, in der die gewaltigen Arbeiten nur mit dem Steinspaten und den aus Geweihen angefertigten Äxten ausgeführt worden sind, bleibt immerhin bewundernswert.

Im Laufe des Sommers wurden in der Nähe von *Repton*, bei Derby gelegen, woselbst sich eine alte Abtei aus der angelsächsischen und normännischen Epoche befindet, Ausgrabungen vorgenommen, die insofern besonderes Interesse beanspruchen, weil die hier vorgefundenen Gegenstände Zeugnis von einer ununterbrochenen Reihenfolge menschlicher Ansiedlungen mit stufenweise erhöhter Kultur und gesteigerten Lebensbedingungen ablegen. So sind zuerst primitive Töpferwaren aus prähistorischer Zeit zu nennen, dann römische Ziegel und entsprechendes Baumaterial, sowie anerkannt gute samische Fabrikate; demnächst Aschenurnen, Kultusgeräte aus der frühesten angelsächsischen Epoche und Teile eines Bronzeschildes. Aus der normännischen Zeit sind namentlich Vasen, Urnen, sowie viele Gefäße mit der hier zuerst auftretenden grünen Glasur und ausgebildeterem Formenreichtum zu erwähnen, endlich entstammen dem Mittelalter zahlreiche Gebrauchsgegenstände, Gerätschaften aller Art, Werkzeuge und Waffen.

Die interessantesten archäologischen und historisch bedeutendsten Resultate der diesjährigen Arbeitsperiode haben die Ausgrabungen an der Stelle des ehemaligen römischen »*Corstopitum*« in der Nähe der heutigen englischen Stadt *Corbridge* geliefert. Diese liegt in der Grafschaft Northumberland, unweit des Hadrianswalles, der 122—124 von dem Kaiser Hadrianus (117—138 n. Ch.) zwischen dem Solway-Busen und der Tyne-Mündung (Newcastle) errichtet worden war. Die bisherigen Ausgrabungen haben festgestellt, daß Corstopitum nicht nur ein militärisch sehr wichtiger Platz war, sondern daß der Ort auch eine zahlreiche, namentlich Handel treibende Bevölkerung besaß, und daß sich mit ihm im Norden Englands nur die römische Niederlassung vergleichen läßt, die unter dem Boden der heutigen Stadt Carlisle lag. Außer zwei großen, sehr massiv errichteten militärischen Gebäuden, einem Kornmagazin und Voratsschuppen für die Armee, aus der Regierungszeit der Antoninen herrührend, besteht die Mehrheit der jetzt bloßgelegten Baulichkeiten aus Verkaufsläden, und die Fundstücke beweisen, daß hier während des zweiten, dritten und vierten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung eine erhebliche Geschäftstätigkeit ent-

wickelt gewesen sein muß. Die sogleich noch zu berührenden, außerordentlich interessanten Münzfunde beweisen ferner, daß die Stadt ebenso wohlhabend war, wie der Geldverkehr leicht von Hand zu Hand ging. Die Bevölkerung trug jedenfalls einen sehr kosmopolitischen Charakter, ferner bezeugen die entdeckten Basreliefs sowie Skulpturenfragmente, daß die Stadtverwaltung bemüht war, ihren öffentlichen Gebäuden auch ein dekoratives Ansehen zu geben. Große Kaufleute aus der Levante errichteten daselbst Altäre mit griechischen Widmungen für den Tyrischen Herakles und die Phönizische Astarte. So ist z. B. ein Grabstein vorhanden, der dem Gedächtnis von Barates, eines Ansiedlers aus Palmyra in der syrischen Wüste, geweiht wurde. Einige der entdeckten kleineren Fundstücke wie Broschen und Schwertscheiden lassen teutonische Arbeit erkennen, und diese bilden somit eine Unterlage für die Annahme des Handelsverkehr mit Zentraleuropa.

Eins der interessantesten ausgegrabenen Objekte bildet ein 3 Fuß 6 englische Zoll hoher Altar, der an den Seiten unvollendet, aber im vorderen Teile als gut durchgeführt bezeichnet werden kann. Der noch erhaltene Teil der Inschrift lautet:

»Leg. XXX. V. V.
Coh. VII.«

Unter diesen beiden Linien wurde ein breiter Raum gelassen, der wahrscheinlich für die beabsichtigte Namenssetzung des Centurion vorgesehen und bestimmt, aber nicht ausgeführt wurde. Dies ist die erste Entdeckung und nachweisliche Spur, sowie überhaupt die einzige Erwähnung der 30. Legion in Britannien. Sie führte den Titel »Ulpia Victrix« und ihr gewöhnliches Standquartier war in Niedergermanien. Dann wurde eine gewaltige Steinplatte mit leider nur gering erhaltener Inschrift, betreffend die »Legio II Augusta« zutage gefördert, und eine kleine Steinplatte mit nachstehender Aufzeichnung:

»Vex (illatio)
Leg V
Subc(ura) L V.

Unter den Reliefs hebe ich eines mit der drei Fuß hohen nackten, nur mit Resten des Löwenfells bekleideten Figur des Herkules hervor. Zu seiner Rechten befindet sich in kleinerem Maßstabe eine bisher nicht genügend genug identifizierte weibliche Gestalt.

Außer einer römischen Zisterne sind ferner die Mauern mehrerer Gebäude so weit bloßgelegt, daß man ihren Grundriß erkennen kann, und der Schutt vom Forum wurde abgeräumt. Im wahren Sinne des Wortes, sowohl im ideellen, als anch im materiellen Sinn gedacht, ist die große Menge aufgefundener Münzen als ein Schatz zu betrachten. Bisher wurden über 1000 Bronze-, Silber- und Goldmünzen entdeckt, darunter einige ganz unbekannter Art. So z. B. eine solche, die im Beginn der Regierung Konstantins d. Gr. in der Londoner Münzstätte geprägt worden ist, ein christliches Monogramm aufweist und eben deshalb bemerkenswert erscheint, weil letzteres mithin in Britannien früher amtlich eingeführt wurde als in Italien und in Gallien.

Nur aus Goldmünzen bestehende Funde sind bisher drei bekannt in England, nämlich etwa 600 Stück im Jahre 1811 in Cleeve Prior, nahe bei Evesham entdeckte, die der Zeit nach von Valentinian I. bis Arcadius reichen. Hier in dem alten römischen Corstopitum, dem modernen Corbridge, stieß man zuerst im Jahre 1908 auf einen jetzt im British Museum befindlichen Goldschatz. Diese unter Kaiser Valentinian I., Valens, Gratian, Valentinian II., Theodosius und Magnus Maximus hergestellten, durchweg vortrefflich erhaltenen Münzen befanden sich in einer vergrabenen Bronzevase, deren Boden beim Herausnehmen aus der Erde herabfiel. Der Fund bildet eine der letzten Spuren der römischen Besitzergreifung Nord-Britanniens, und zwar um so beweiskräftiger, weil nachträglich andere Münzfunde in Corbridge es unzweifelhaft erscheinen lassen, daß der Ort bis 390 n. Chr. bewohnt war, aber 395 als verfallen zu betrachten ist.

Die im letzten Jahre aufgefundenen Goldmünzen stammen aus der Zeit Neros, Galbas, Othos, Vitellius', Vespasians, Titus', Domitians, Trajans, Hadrians, Sabinas, Aelius', Antoninus Pius', Faustina der Älteren und des Marcus Aurelius. Die jüngste Münze rührt aus dem Jahre 159 n. Chr. her. Statthalter war zu dieser Periode Julius Verus, und da zu seiner Regierungszeit mehrfach Unruhen ausbrachen, so erhielt er aus Germanien militärische Unterstützung. Während der Statthalterschaft des Calpurnius Agricola (161) muß die Lage der Römer eine noch schwierigere gewesen sein, da in der Nähe von dem heutigen Corbridge Forts angelegt wurden und alle begonnenen Privatbauten in der Stadt unvollendet liegen blieben. Vom numismatischen Standpunkt aus verdienen die Goldmünze des Vitellius mit dem Kopf seines Vaters auf der Reversseite, und eine solche von Faustina der Älteren, wegen ihrer Seltenheit hervorgehoben zu werden.

Im Auftrage der Staatsregierung und unter Leitung des British Museums sollen demnächst in der Umgebung von *Gravesend* umfangreiche Ausgrabungen und Forschungen angestellt worden, da Einzelfunde die Annahme rechtfertigen, daß dort eine bedeutende römische Kolonie vorhanden gewesen sein muß. Ja, die in Angriff zu nehmende Fläche zeigt in bezug auf römische Antiquitäten bereits einen so ausgesprochenen Charakter, daß man im Osten eine Handelsniederlassung, im Süden eine Militärkolonie, und nicht weit entfernt einen Kirchhof nebst Töpfereifabrik zur Beschaffung von Grabmonumenten erkennen kann.

Der während der Sommermonate in London in den Räumen des »Royal Archeological Institute« abgehaltene »*Archäologische Kongreß*« hat den wichtigen Beschluß gefaßt: Mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln dahin zu wirken, daß die bisher geltenden Gesetze zur Erhaltung alter wertvoller Monumente, auch auf kirchliche Baulichkeiten ausgedehnt werden, daß aber in solchen Fällen archäologische Sachverständige und Autoritäten ersten Ranges bei Reparaturen hinzugezogen werden müssen! *O. v. Schleinitz.*

AUSSTELLUNGEN

Der Stadtrat in **Mannheim** hat den Vertrag zwischen der Stadtgemeinde und dem **Deutschen Künstlerbund** wegen der im Jahre 1913 in der dortigen Kunsthalle zu veranstaltenden großen Ausstellung genehmigt.

SAMMLUNGEN

Das **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** kann eine größere Anzahl wertvoller Geschenke verzeichnen. Die islamische Kunstabteilung erhielt von Eduard Simon eine Henkelkanne aus Silber mit getriebenem reichen Reliefschmuck. Das Stück, das bei Ausgrabungen in Raghes, der berühmten Fundstätte islamischer Töpfereien, gefunden wurde, zeigt in seinem Schmuck die Art dieser Raghes-Fayencen und ist eine persische Arbeit des 12. oder 13. Jahrhunderts. Freiherr von Lanna in Prag schenkte der Abteilung 22 Blätter eines Koran auf Pergament in kufischem Duktus mit reichen Zierblättern und Randmedaillons in Goldmalerei, ein mesopotamisches Erzeugnis aus dem 8. oder 9. Jahrhundert. Die Geschenke für die Abteilung der Bildwerke der christlichen Epoche bereichern besonders die altchristliche Sammlung. Darunter ist ein altchristliches Marmorbruchstück eines Sarkophagreliefs aus dem 3. Jahr-

hundert mit zwei allegorischen Frauengestalten und aus dem folgenden Säkulum ein gleiches Stück mit einer Beterin zwischen Petrus und Paulus. Eine geschenkte Marmorzierplatte, eine italienische Arbeit des 10. Jahrhunderts, zeigt stilisierte Enten nach einer byzantinischen Vorlage. Ein romanisches und ein gotisches Kapitell, ein koptischer Ornamentfries, ein koptisches Hirschgeweih, koptische gewirkte Stoffreste sind weitere Stiftungen. Jüdische Arbeit des 3. oder 4. nachchristlichen Jahrhunderts ist ein Goldglasboden mit Darstellung jüdischer Kultgeräte, und der palästinensischen Kunst gehört eine Ampulla mit Reliefszenen an, auf denen die Taufe Christi, die Kreuzigung, die Frauen am Grabe dargestellt sind; die Arbeit zeigt versilberte Legierung und wird dem 6. oder 7. Jahrhundert zugewiesen.

Neuerwerbungen des Berliner Kupferstichkabinetts. Dem **Berliner Kupferstichkabinett** sind interessante Blätter der großen altdeutschen Meister als Geschenk zugefallen. Darunter ist ein von Exzellenz Bode gestifteter Dekorationsentwurf von Lucas Cranach, eine getuschte Federzeichnung, die einen liegenden Krieger zeigt, dann der Holzschnitt von Hans Burgkmair mit dem Porträt Philipps des Schönen und das derbkräftige Blatt Hans Baldung Griens mit dem trunkenen Bacchus. Andere graphische Werke der Renaissance wurden angekauft, so ein schöner Holzschnitt des Nürnberger Dürerschülers Wolf Traut mit drei stehenden Heiligen, die Apostelfolge des Wormsers Anton Woensam, aus dem Kreise der Kleinmeister ein Kupferstich H. S. Behams, Trommler und zwei Landsknechte von Binck. Von Augustin Hirschvogel wurde sein radiertes Selbstbildnis erworben, von Wenzel Hollar Radierungen. Gleichzeitig konnten ein paar interessante Zeichnungen angekauft werden, darunter ein böhmisches Blatt der Madonna aus der Zeit gegen 1400, eine federgezeichnete stehende Frau mit Helm in der Weise des Meisters E. S. und eine federgezeichnete Taufe Christi mit dem Wappen der Familie Fürleger, Nürnberger Arbeit um 1480. Von Cornelisz Massys, dem Sohne des Antwerpener Großmeisters, stammt eine federgezeichnete Landschaft aus dem Jahre 1541. Von den Erwerbungen des 17. Jahrhunderts sei das Rubensporträt von Paul Pontius, ein paar radierte Landschaften von Roghman und ein Kupferstichporträt von Nanteuil hervorgehoben. Prächtig sind zwei neue Zeichnungen holländischer Meister, eine Stube, die der Interieurmaler Willem Buytewech mit der Feder zeichnete und dann mit Wasserfarben austuschte, und ein paar kreidegezeichnete Schweine des Paul Potter.

Über eine **Adickesstiftung** für die **Städtische Galerie in Frankfurt a. M.** berichtet der Direktor des Städelschen Instituts, Dr. Georg Swarzenski, in der »Frankfurter Ztg.«. Er schreibt u. a.: »Die Gründung der städtischen Galerie in Frankfurt und die noch so kurze Geschichte ihrer aufstrebenden Entwicklung ist aufs engste mit der Wirksamkeit des Oberbürgermeisters Adickes verknüpft. So entstand im Kreise seiner Freunde und Verehrer, denen die künstlerischen Interessen Frankfurts am Herzen liegen, bei zahlreichen Kunstfreunden, sowie im Kunstverein und in der Künstlergesellschaft der Gedanke, im Rahmen dieser Sammlung dem scheidenden Oberbürgermeister eine dauernde, öffentliche Ehrung zu bereiten. In kurzer Zeit wurde eine Adickes-Stiftung errichtet, die mit ihren Erträgnissen und den zu erwartenden späteren Zuwendungen bestimmt ist, geeignete Kunstwerke für die städtische Galerie zu erwerben oder ihre Erwerbung für die Galerie zu sichern. So soll die Stiftung den Namen Adickes dauernd mit der Geschichte der Sammlung und des öffentlichen Kunstbesitzes Frankfurts verbinden und damit zugleich von dem Wirken eines Mannes zeugen, der mit Nachdruck und Erfolg stets die kulturellen, geistigen Aufgaben zu betonen wußte, die die Verwaltung einer Stadt von der geschichtlichen Bedeutung Frankfurts zu erfüllen hat. Das erste Kunstwerk, welches durch die Adickes-Stiftung erworben wurde und kurz vor dem dritten Jahrestage der Eröffnung der städtischen Galerie der Öffentlichkeit übergeben werden konnte, wird für alle Zeiten ein Hauptstück der Skulpturensammlung im Liebighause darstellen: ein monumentales Werk, gleich ausgezeichnet durch künstlerische Qualität, kunstgeschichtliche Bedeutung und außergewöhnlich gute Erhaltung — zugleich die Vertretung einer besonders wichtigen Kunstgattung, die bisher der Sammlung überhaupt fehlte und nur noch selten auf dem Kunstmarkt anzutreffen ist . . . Es sind die drei Reliefbilder mit der Legende Johannes des Täufers, die einst die Sattlersche Sammlung auf Schloß Mainberg zierten und dann in die Sammlung Schwarz in Wien gelangten, bei deren Verkauf sie berechtigtes Aufsehen erregten.«

Nürnberg. Das **Germanische Museum** erhielt auch in letzter Zeit durch Geschenke und neue Erwerbungen einen bedeutenden Zuwachs seiner Sammlungen. Die bedeutendste unter den neuen Erwerbungen ist ein goldenes Ziborium in Form eines Kelches aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Ausführung ist meisterhaft, die Treibarbeit außerordentlich hoch und kräftig, so daß das Metall an einigen Stellen gerissen ist und gelötet werden mußte. Zwischen dem kräftigen Ornament stehen freigestaltete Kartuschen mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Die Wirkung ist glänzend und durch das starke Relief wie durch den wohlbedachten Wechsel von polierten und matten, gepunzten Flächen sehr lebendig. Sehr merkwürdig ist ferner eine aus dem Kunsthandel erworbene archaische Figur des hl. Petrus aus Lindenholz. Der Kopf ist unverhältnismäßig groß im Verhältnis zum Körper, der etwas über vier Kopflängen mißt. Der Kopf ist ganz plastisch wiedergegeben, der Körper hinten abgeplattet. Das Gesicht ist starr, die lebendige Spannung der Muskeln fehlt. Höchst interessant ist dagegen die Bemalung. Es gelang nicht, die Figur in eine lokale Schule einzureihen, dagegen konnte sie zeitlich für etwa die Mitte des 13. Jahrhunderts bestimmt werden. Die Abteilung der plastischen Denkmäler erhielt weiter eine aus der Zeit um 1700 stammende Elfenbeinstatuette des hl. Januarius. Das Werk ist eine großzügig aufgefaßte Allegorie des Heiligen und seines Martyriums. Die Gestalt steht auf einem Sockel, zu seinen beiden Seiten sitzen zwei Engel, der eine mit einer Schüssel, der andere mit einem Buche. Auf dem Sockel sind drei Kartuschen mit den Szenen aus dem Martyrium des Heiligen angebracht. Das Werk ist wahrscheinlich in Südwestdeutschland entstanden. Ein reizendes Dreikinderbildnis von Xaver Heuberger vom Jahre 1831, das mit peinlicher Feinheit über Schiefer in Wachs bossiert ist, gelangte weiter in die Sammlung. Heuberger war in seinem Hauptberuf Schauspieler, um so erstaunlicher ist die Virtuosität der Technik des für die Sammlungen des Museums außerordentlich wichtigen Kleinwerks. Ein kleiner Bierkrug in blaugemalter Fayence mit genauer Bezeichnung und der Jahreszahl 1730 ist noch erwähnenswert. Als Stiftung der Familie Georg Ebert in Ansbach gelangte eine fränkische Druckstube der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Sammlung. Ihre Bedeutung ist deshalb so hoch anzuschlagen, weil der Betrieb der Öldruckerei, Buchdruckerei und Dampfdruckerei heute nur noch vereinzelt mit der Hand geübt wird und auch das ganze zugehörige Inventar an Drucktischen, Geräten, Handwerkszeugen usw. vorhanden ist. Das Kupferstichkabinett des Germanischen

Museums erhielt als Geschenk von Hans Thoma 36 Radierungen und 41 Lithographien des Künstlers, meist Probedrucke.

VEREINE

Der **Bund Deutscher Architekten** hielt am 5. und 6. Oktober in Halle seinen Bundestag unter Leitung des Geh. Hofrats Prof. Martin Dülfer aus Dresden ab. Von den Ergebnissen der Tagung sei folgendes hervorgehoben: Die Bestrebungen zur Gründung einer allgemeinen Organisation der höheren Techniker können als merklich gefördert angesehen werden. Der Bund Deutscher Architekten nahm zu der Frage der Provisionen und Rabatte an Architekten Stellung und wird diesen Mißbrauch überall aufs schärfste bekämpfen. Nach einem Vortrage des Baurats Prof. Neumeister-Karlsruhe über die soziale Zukunft der Architekten ging der Vorsitz im Bunde an den Geh. Baurat Prof. Frentzen in Aachen über. Geh. Baurat Prof. Franz Schwechten-Berlin wurde zum Ehrenmitglied des Bundes ernannt. Den Sitzungen schloß sich ein gemeinsamer Ausflug nach Merseburg an. Der nächste Bundestag findet in Leipzig oder Frankfurt statt.

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** In der letzten Sitzung vor Beginn der Ferien weist Herr *Scherman* Proben der altindischen Bildhauerschule von *Mathura* vor. Seit etwa 80 Jahren sind dort Funde gemacht worden, die kunstgeschichtlich bedeutsam sind, namentlich auch wegen ihrer Beziehungen zum Gandhara-Stil des alten Baktrien, dessen beste Stücke, abgesehen von den Sammlungen in Indien selbst, im Berliner Völkerkunde-Museum verwahrt sind. Die Mathura-Schule nimmt eine vermittelnde Stellung ein zwischen diesen vom Hellenismus durchtränkten Gandhara-Arbeiten und der späteren mehr bodenständigen Hindu-Kunst. Die für das Ethnographische Museum in München gesicherten Stücke gehören zum Teil zu der ältesten typischen Periode der buddhistischen Bildhauerei aus den ersten Jahrhunderten nach Christus.

Im Anschluß an Sievekings im Münchener Jahrbuch erschienenen Aufsatz über den Zeuskopf der Sammlung Furtwängler (jetzt Frankfurt a. M.) legte *Freiherr von Bissing* zwei Köpfe seiner Sammlung vor: 1. Einen etwas unterlebensgroßen jugendlichen Terrakottakopf, in Ägypten erworben und unzweifelhaft aus ägyptischem Ton. Trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit dem idealisierten Alexanderporträt kann wegen der Verschiedenheit der Haare über der Stirn nicht an den König gedacht werden. Eine Deutung läßt sich wohl kaum geben. Die nächste Analogie bilden die italischen Giebelterrakotten und man wird für dies, wohl sicher nachhellenistische Stück am liebsten auch eine architektonische Verwendung annehmen. 2. Einen Marmorkopf, vermutlich zum Einsetzen in eine Gewandstatue hergerichtet. Der jugendliche, aber nicht knabenhafte Kopf hat eine vorn dreieckige Stephane im Haar, an der seitwärts kleine Flügel, vielleicht aus anderem Material (Stuck?) eingesetzt waren. Die nicht sehr frische Arbeit verrät den Einfluß der strengen attischen Kunst des fünften Jahrhunderts. Ob eine direkte Kopie vorliegt oder ein späteres Werk, das mehrere Vorlagen vereinigte, bleibt zweifelhaft, doch spricht manches in der Haar- wie der Gesichtsbildung für letztere Annahme, die ja auch anderswo gerade in Ägypten zu belegen ist (siehe den von Sieveking a. a. O. veröffenllichten Marmorkopf der Glyptothek aus Alexandrien). Das Attribut der Beflügelung, das ähnlich ein anderer Kopf zeigt, dessen Gipsabguß die Münchener Sammlung besitzt, reicht leider zu einer Deutung nicht aus: für Hypno ist der Kopf zu heroisch, für Hermes und Perseus vermissen wir notwendige Attribute.

Herr *A. L. Mayer* berichtet über interessante keramische Funde bei Paterna in der Nähe von Valencia, auf die man vor einigen Jahren beim Graben stieß. Es sind Scherbenreste des 14. und 15. Jahrhunderts. Tiefer fand man noch ältere, bisher in Spanien unbekannte Scherben. In die Öffentlichkeit sind bisher die Stücke nicht gekommen, wohl aber Fälschungen darnach. Auf den Stücken sind ornamentale Motive und phantastische Vasen als Dekor angebracht, die ein wie in Persien gebrauchtes Türkisblau zeigen. Sie dürften aus dem frühesten 14. Jahrhundert stammen. Vielleicht ist an persischen Einfluß mit Vermittlung über Sizilien zu denken.

Ferner stellt Herr Mayer eine Hypothese über das Alessandro de Borro-Bild im Berliner Museum auf, das lange Zeit als Velasquez gegolten hat. Er möchte es für spanisch halten und dann komme wegen der ganzen Technik und der eigentümlichen Verkürzung, die damals bei dekorativen Porträts häufig in Madrid angewandt wurde, nur ein Madrider Künstler und zwar Carreño de Miranda (1614—1685), in Betracht. Er stand künstlerisch van Dyck nahe und hatte enge Beziehungen zu Velasquez. Am ähnlichsten ist sein Bildnis einer Zwergin um 1680 mit dem Borrobildnis. Da Borro 1649—51 in Spanien war, kann es von Miranda sein. Es befand sich früher in Arezzo und war wohl in einem Treppenhaus aufgestellt, woraus sich die Verkürzung erklären würde.

Herr *W. M. Schmid* zeigt das Reisestammbuch eines Prinzen Radziwill aus dem Jahre 1628 vor, das sich in der Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums befindet. Die Blätter sind in ein Kupferstichbuch berühmter Männer eingeschossen. Es zeigt viele Wappenbilder und Einträge berühmter Fürstlichkeiten und Adeligen aus Pommern, Brandenburg, Lauenburg, Braunschweig, Anhalt, Limburg Altenburg, Leipzig, Holland, England usw.

Herr *Wolters* legt die Photographie einer Zeichnung M. von Wagners vor, in welcher er, im Zusammenhang mit Cockerells und Thorvaldsens Herstellung des äginetischen Westgiebels eine abweichende Anordnung zum Ausdruck bringt. Sodann bespricht er die kürzlich durch M. von Groote vertretenen Vorschläge zur Herstellung und Deutung der äginetischen Giebel und zeigt, daß sie sich mit sicheren Tatsachen nicht in Einklang bringen lassen.

VERMISCHTES

Zum 200. Geburtstage des venezianischen Malers **Francesco Guardi** wurde in Venedig auf Beschluß des Munizipiums eine Gedenktafel an dem Hause angebracht, in dem der Künstler lange Jahre wirkte und auch starb.

Ein **amerikanisches Worpswede** ist kürzlich entstanden. In den durch ihre Naturschönheiten bekannten Catskill Mountains im Staate New York hat in Birdcliff ein Mr. Whitehead ein größeres Stück Land erworben und ein Dutzend kleiner Holzhäuser errichtet, die alle zwar einfach, aber doch mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet sind und für geringe Miete an Künstler abgegeben werden sollen, die ihren Studien in dieser landschaftlich sehr reizvollen Gegend obliegen wollen. Unter anderem sind auch Werkstätten für die verschiedensten dekorativen Künste vorgesehen. Schon jetzt zählt dieses Künstlerdorf zahlreiche Bewohner.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 4. 25. Oktober 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSSTELLUNG ALTER OSTASIATISCHER KUNST IN DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN.

Die königliche Akademie der Künste, deren Ausstellungen seit einer Reihe von Jahren zu den wichtigsten Ereignissen im Berliner Kunstleben zählen, leiht ihre Räume einer Heerschau über den deutschen Besitz an alter ostasiatischer Kunst. Vor ein paar Jahren noch wäre ein solches Unternehmen unmöglich gewesen Wohl datiert die Entstehung einiger wichtiger Privatsammlungen weiter zurück, aber erst das tatkräftige Eingreifen des Generaldirektors der königlichen Museen, der eine eigene Abteilung für ostasiatische Kunst begründete, gab diesen bisher vereinzelt gebliebenen Bestrebungen den festen Mittelpunkt. Seinen Mitarbeitern Professor Große und Dr. Kümmel ist es zu danken, daß heut bereits nach wenigen Jahren Berlin in dem Rufe steht, eine der vorzüglichsten Sammlungen ostasiatischer Kunst außerhalb ihres Heimatlandes zu besitzen.

Ein solches Wort verpflichtet, und mit Spannung durfte man nach einigen kleineren Ausstellungen, die das Museum veranstaltete und von denen die letzte in der Zeitschrift für bildende Kunst eingehend gewürdigt wurde, nun diese umfassende Ausstellung erwarten, in der neben den Hauptstücken aus Museumsbesitz das beste, was deutschen Privatsammlungen zu erwerben gelungen war, gezeigt werden sollte. Mit dem Resultate darf man fürs erste wohl zufrieden sein. Man liest in dem Kataloge nicht die ganze Reihe von Meisternamen chinesischer und japanischer Kunst, mit denen andere Sammlungen prunken, dafür aber findet man eine Anzahl der hauptsächlichsten Typen der verschiedenen Schulen und Stilarten in guten und zuweilen vorzüglichen Beispielen vertreten. Und das ist das wichtigere. Nirgends ist es leichter als in Ostasien, das Verlangen der Bilderkäufer nach schöngeschriebenen Künstlersignaturen und künstlich alt gemachten Stempeln zu befriedigen. Es scheint sogar, daß in früherer Zeit in China solche Bezeichnungen gar nicht besagen wollten, daß das Bild selbst ein Original des betreffenden Meisters sei, sondern nur, daß es den Stil dieses Künstlers vertrete oder ein berühmtes Original wiederhole. Es gehört in der Tat eine übergroße Harmlosigkeit dazu, dieser Art von Signaturen nicht zu mißtrauen, und zwar um so mehr, je berühmter die Namen sind, die sie nennen.

Von den großen Meistern der chinesischen Kunst, die etwa in dem neuesten Katalog der Freersammlung gelegentlich ihrer Ausstellung in Washington figurieren, findet sich kaum eine Spur, dafür aber eine Reihe von Originalen der Sungzeit, wie sie selten nur außerhalb Japans gezeigt wurden, ein Album mit kleinen Tuschlandschaften zumal, das neben dem besten seiner Art bestehen könnte. Nichts ist schwerer erreichbar als die wirklichen Meisterwerke altchinesischer Malerei. Sie sind ebenso selten wie die späten Nachahmungen, die heute auch den europäischen Markt wahrhaft überschwemmen, häufig sind. Daß die Ausstellungsleitung standhaft genug war, diesen Massenimport ganz fern zu halten, ist ihr mindestens ebenso hoch anzurechnen, wie, daß es ihr gelang, eine, wenn auch kleine Zahl qualitativ hochstehender Werke zur Stelle zu schaffen.

Es ist bezeichnend, daß die meisten der chinesischen Bilder, die hier gezeigt werden, in Japan erworben worden sind, denn die zuverlässigste Kunde von der alten Kunst Ostasiens danken wir dem Inselreiche, das nicht nur die Schätze seiner eigenen Vergangenheit in mustergültiger Weise bewahrte, sondern auch eine große Reihe alter chinesischer Kunstwerke in seinen Sammlungen vor dem Untergange schützte, dem im Reiche der Mitte selbst fast aller alte Besitz anscheinend zum Opfer fiel. Wir kennen in der Tat heut von chinesischer Kunst mit einiger Sicherheit nur das, was die Japaner in früherer Zeit interessierte, was sie von ihren künstlerischen Pilgerfahrten heimbrachten und was in ihrer eigenen Kunst fortlebte. Daß die Ausstellung diese Tatsache nicht verleugnet, sollte man ihr zum Verdienst anrechnen. Allerdings ist der japanische Geschmack zum Maßstabe genommen, aber in der sehr berechtigten Annahme, daß das Kunsturteil eines Japaners des 15. Jahrhunderts — denn so weit und weiter läßt sich die Kritik zurückverfolgen — für Werke der Sungzeit maßgebender ist als das eines Chinesen des 19. Jahrhunderts oder mehr noch eines kunstfremden europäischen Aufkäufers.

Entsteht durch diesen Grundcharakter der Ausstellung leicht der Eindruck, daß die japanische Kunst über Gebühr bevorzugt sei, so trifft das für die Malerei wenigstens nicht zu. Die buddhistische Malerei des Inselreiches zwar ist in ihrer letzten originalen Ausbildung reichhaltig und vorzüglich vertreten, in der Tuschmalerei aber überwiegt China durchaus, trotzdem hier Japan ein paar Hauptnamen ins Treffen führt, vor allem Sesshu und Sesson, jeden von beiden mit mindestens einem so hohen Anspruchs würdigen Werke. Dafür fehlt nicht nur Name, sondern auch Art des berühmten Motonobu, des japanischen Raffael, fehlt einerseits die große Tempelkunst der ältesten Zeit, andererseits die Historienmalerei der Tosaschule, und erst die Tokugawazeit ist wieder ausgiebig vertreten, die Kōetsu-Sōtatsu-Kōrinschule

mit Werken aller drei Hauptmeister, die Dekorationskunst der späteren Kanomeister mit einer Reihe schöner Setzschirme — allerdings auch einer Reihe dieser Ausstellung nicht eben würdiger — und das in Europa so beliebte Ukiyoye mit einer Zahl von Holzschnitten, die, so gut die Auswahl und die durchgängige Qualität ist, an dieser Stelle und in diesem Umfange nicht ganz angebracht war.

Die Malerei ist mit Recht zum Schwerpunkt der Ausstellung gemacht, und hier sind die Akzente zwischen China und Japan, so weit das Material es zuließ, nach Billigkeit verteilt. Schon in der Plastik wird es anders. Hier versagt China fast ganz. Die großen Felsenskulpturen, die stilgeschichtlich von eminenter Bedeutung, qualitativ aber sehr gering sind, bleiben selbst dem geldgierigsten Volke unveräußerlich und dem Auslande unerreichbar. Sonst aber birgt nur Japan in seinen Tempelschätzen eine Reihe von Statuen rätselhafter Herkunft, die von dem Stil der alten chinesischen Plastik Zeugnis ablegen. Ein Stück, das mit diesen im Zusammenhang steht, wenn auch selbst sicher japanischer Herkunft, birgt die Ausstellung als kostbarsten Besitz des Museums. Und von dieser frühesten Kwannonstatue des 7. Jahrhunderts an sind die verschiedenen Stilstufen bis hinab ins 13. Jahrhundert in ganz wenigen, aber auch ganz erstrangigen Beispielen vertreten. Die Masken für das Nōspiel schließen sich an. Leider aber fehlen die Netsuke ganz und mit ihnen eines der reizvollsten Gebiete ostasiatischer Plastik. Es hätte wohl gelohnt, an dieser Stelle zu zeigen, daß diese Gürtelknöpfe mehr sind als ein reizendes Spielzeug, daß hier im kleinen Format eine Weiterentwicklung der Plastik sich vollzog, die ihr im Großen versagt blieb.

Nicht anders als in Europa sondert sich von der Kunst das Kunstgewerbe. Auch diese Erkenntnis betont die Ausstellung nachdrücklich, denn lange galt bei uns alle ostasiatische Kunst gleicherweise als Zierkunst. Die Künste des Metalls, des Tones und des nur in Ostasien bekannten Lackes sind vertreten. In der Metallkunst hat China mit den wundervollen Bronzen seiner Frühzeit die Führung. Den ältesten Dynastien werden die Vorbilder dieser großartigen Gefäße in den chinesischen Katalogen zugewiesen. Vorsichtig verzichtet man hier in der Ausstellung auf nähere Datierung in die Shang- und Chou-Zeit. Aber es gibt Bronzen, die solcher Bezeichnungen würdig sind wie irgend welche ihrer Art, die die herrliche Patina tragen, die kein anderer Boden zeugte als der Chinas, und die die mächtigen und phantastischen Formen der früheren Zeiten in unverfälschter Reinheit zeigen. Die Berliner und Freiburger Sammlungen und die Kunsthandlung Bing in Paris sind die Besitzer der hervorragendsten Stücke.

Wie die Bronzen für China, so sind die Schwertstichblätter für Japan charakteristisch, und hier hat die Ausstellung eine Sammlung aufzuweisen, wie sie kaum noch in solcher Vollständigkeit und durchgängig hoher Qualität in Europa gezeigt worden ist. Die gerade in diesem Gebiete mustergültigen Sammlungen Jacoby-Berlin, Moslé-Leipzig, Oeder-Düsseldorf und nicht zuletzt das Berliner Museum haben ihr Bestes hier zusammengetragen.

Nächst den Tsuba ist die Lackkunst für europäische Verhältnisse mustergültig vertreten. Das Berliner Museum hat die ältesten, die Sammlung Jacoby die technisch vollendetsten Stücke beigesteuert. Der chinesische Farbenlack kommt zum ersten Male auf einer Ausstellung ganz zu seinem Rechte, und Japan ist nicht nur mit den Prunkstücken der Tokugawazeit und den zierlichen Inro vertreten, sondern es können Beispiele ältester Goldlackarbeit gezeigt werden, die sich mit den kostbarsten Schätzen der alten Tempel des Landes gewiß nicht messen können, für europäische Sammlungen aber auf alle Fälle Rarissima bedeuten. Wenn dagegen die beliebten und in europäischen Sammlungen unendlich häufigen »Kōrinlacke« nur ganz spärlich vertreten sind, so ist das das beste Zeichen, daß auch in diesem Gebiete eine strenge Kritik geübt wurde, der allerdings hier gerade noch ein und das andere Stück hätte zum Opfer fallen dürfen.

Leider war es nicht nur sachliche Kritik, sondern Platzmangel, der das Gebiet der keramischen Kunst auf eine verhältnismäßig geringe Zahl von Stücken beschränken ließ. Diese edelste Gerätekunst der Ostasiaten kommt nur aus diesem Grunde hier nicht in dem Maße zu Worte, wie es allein die Sammlung des Berliner Museums ermöglichte. China hat auch hier die Führung, und wäre es nur mit einer einzigen kleinen Teeurne und einer Schale, zwei Stücken, die von keinem anderen sonst übertroffen oder nur erreicht werden. Zum ersten Male ist der Name Koreas zu nennen, des Landes, das eine so wichtige Rolle spielte, als Kulturvermittler zwischen China und Japan, dessen eigene Kunst aber nach den verheerenden Kriegen Hideyoshis sich nie wieder erholte, und dessen besondere künstlerische Art ungeklärt ist und wohl auch bleiben wird. Denn die koreanische Gefäßkunst ist nur im Zusammenhange mit der Chinas zu verstehen wie die japanische mit der Koreas. Strenger Teemeistergeschmack traf hier die Wahl. Die dekorierten Gefäße, die in Europa als Satsumaware sich unverdienter Beliebtheit erfreuen, spielen hier eine ganz geringe Rolle. Der Name des Ninsei ist mit einem von ihnen verbunden. Nicht ganz vorsichtig war man mit diesem dreimal wiederkehrenden Namen. Allerdings wäre es ein leichtes gewesen, ganze Vitrinen mit den Waren, die seinen Stempel tragen, zu füllen.

Hamburg, die älteste öffentliche Sammlung ostasiatischer Kunst, sandte eine kleine keramische Abteilung für sich. Muß hier gesagt werden, daß sie an Qualität hinter dem übrigen zurückbleibt, so darf ihre Pionierstellung nicht vergessen werden. Gerade die Jugend kommt den anderen deutschen Sammlungen zugute. Seitdem die Japaner anfingen, ihre Schätze zu ordnen und die mustergültigen Publikationen zu veröffentlichen, ist auch die Möglichkeit gegeben, mit anderem wissenschaftlichen Rüstzeug Sammlungen anzulegen. Jetzt erst kennt man die Maßstäbe, an denen man zu messen hat. Man weiß, daß man in Unkenntnis nie wiederkehrende Gelegenheiten versäumte. Aber

man weiß auch, daß man die Ethnographica, die die Reisenden früher heimbrachten, besser in ihren Kisten schlummern läßt. In dieser Erkenntnis fing man in Berlin von neuem zu sammeln an, bescheiden, wenn man an das denkt, was heut in Japan in sicherem Besitz ist, was noch vor dreißig Jahren unschwer zu haben gewesen wäre, zielbewußt aber, wenn man mit dem vergleicht, was man früher als ostasiatische Kunst zu uns brachte. Für ein zukünftiges Museum ist nur erst der Grundstein gelegt. Auf ihm gilt es, weiter zu bauen. In welcher Richtung, zeigt deutlich diese Ausstellung, die klar und scharf die Prinzipien einer Sammlung ostasiatischer Kunst festlegt und zugleich freimütig die noch offenen Lücken bekennt. Nun soll man hoffen, daß sie zugleich mitwirkt, den Boden zu bereiten, auf dem der geplante Bau errichtet werden soll, und dem künftigen Museum die Freunde zu werben, die es braucht. *G.*

NEKROLOGE

Der norwegische Landschaftsmaler **Nils Hansteen** ist am 12. Oktober in Christiania im Alter von 57 Jahren gestorben. Seine Bilder, die die norwegische Natur, besonders die norwegischen Fjorde mit gesunder Realistik schilderten, erfreuten sich einer außergewöhnlichen Popularität. Hansteen hat in Düsseldorf bei Gude studiert, später in München und Berlin.

PERSONALIEN

Dr. Hermann Voß, der seit einigen Jahren am Berliner Kaiser-Friedrich-Museum tätig war, ist am Leipziger Städtischen Museum angestellt worden. Neben anderem, wird ihm besonders die Verwaltung des Kupferstichkabinetts obliegen, die bisher von dem zum Direktor des Museums ernannten Prof. Julius Vogel geführt wurde.

WETTBEWERBE

Der große **Wettbewerb** für die umfangreichen **Neubauten der Düsseldorfer Königl. Kunstakademie** wird jetzt ausgeschrieben. Im Preisgereicht sind als Vertreter des Baufaches Geh. Oberbaurat R. Schulze und Saran, Geh. Oberbaurat Dr. Ludwig Hoffmann in Berlin, Architekt Wöhler und Baurat Radtke in Düsseldorf, Baurat J. Gräbner in Dresden, Prof. Dr. Gabriel von Seidl in München und Stadtbaurat Schoenfelder in Elberfeld. Zu Ersatzpreisrichtern wurden eingeladen: Prof. Friedrich Pützer in Darmstadt, Prof. Dr. G. Bestelmeyer in Dresden und Oberbaurat Prof. Dr. Hermann Billing-Karlsruhe. Der Wettbewerb gilt für Architekten, die Angehörige des Deutschen Reiches sind. Für Preise stehen 12000, 9000 und 7000 M. zur Verfügung Uber die Ankäufe entscheidet das Preisgericht. Die Einlieferung der Entwürfe muß bis zum 20. Januar erfolgen.

AUSSTELLUNGEN

Der **Pariser Herbstsalon** hat, was hierzulande bedeutend schwieriger und seltener ist als anderswo, den Grimm eines Stadtvaters erweckt, und dieser hat einen geharnischten Prozeß an den Staatssekretär für Kunstwesen gerichtet, den alle Blätter mit Genuß abgedruckt haben. Man kann daraus ersehen, wie sehr die Franzosen recht haben, ihr Land oder vielmehr ihre Stadt die Vaterstadt der Künste zu nennen. Denn der Protest des Stadtvaters gilt nicht etwa der zweifelhaften Moral unbekleideter Frauengestalten, sondern er wendet sich gegen die neuesten Ismen, den Kubismus und Futurismus, die in dem Herbstsalon ihre Orgien feiern. Der Pariser Stadtvater hat bei seinem Proteste immerhin etwas mehr Berechtigung als der Berliner Bürgermeister, der kürzlich gegen die nämlichen Ismen protestiert hat. Den Berliner ging die Sache im Grunde überhaupt nichts an, denn die Berliner Ausstellung findet ja an einem privaten Orte statt. In Paris liegt die Sache etwas anders, weil die hiesige Herbstausstellung nicht in den Räumen eines Händlers oder an sonst einem privaten Orte stattfindet, sondern in dem Grand Palais, welches dem französischen Staate gehört.

Auch aus anderen Gründen zürnt man dem Herbstsalon. Besonders wirft man ihm das sehr zahlreiche ausländische Element vor, das zu ihm gehört. Ich habe mir das Vergnügen gemacht, die Aussteller auf ihre Nationalität hin zu untersuchen und gefunden, daß in der Tat von 688 Ausstellern 320 Ausländer sind. Das ist ein gewaltiger Prozentsatz, vielleicht doppelt so groß wie in den offiziellen Salons des Frühjahrs. Aber haben die Franzosen etwa Ursache, sich darüber zu beklagen? Ist diese starke Beteiligung der Ausländer an den Pariser Ausstellungen nicht der handgreiflichste Beweis davon, daß Paris tatsächlich die Hauptstadt der internationalen Künstlerrepublik ist?

Der Herbstsalon hält sich nicht ungeschickt in der Mitte zwischen den offiziellen Kunstmärkten des Frühjahres und den Unabhängigen, dabei neigt er aber doch vielleicht mehr zu den letzteren hin. Und bei den Unabhängigen sind freilich zahlreiche Maler und Bildhauer zu finden, deren Werke niemand verstehen kann. Dabei wird alle zwei oder drei Jahre eine neue Tollheit ausgeheckt, die bei den Leuten, die auf dem gewöhnlichen Wege ernsten Strebens und redlicher Arbeit nicht zum Ziele gelangen können, alsbald Beifall und Nachahmung findet. So haben wir im diesjährigen Herbstsalon zahlreiche Bilder, die zur Klasse des Futurismus oder Kubismus gehören und die eben darum keine Beachtung verdienen, weil ihre Urheber weiter nichts können als die Narrheiten anderer Leute nachahmen. Dagegen lobt man sich doch wirklich die Leute, die wenigstens auf eigne Hand Narren sind, zumal sich bei diesen weit eher als bei jenen Nachahmern toller Modekrankheiten originale Künstlernaturen entdecken lassen.

Die meisten Maler und Bildhauer, deren Werke man nicht versteht, weil sie alle ausgetretenen Pfade verschmähen, sind freilich nicht viel mehr als Scharlatane oder Unfähige, die das Publikum durch unerhörte Neuheiten niederzwingen wollen, nachdem es ihnen durch treue Arbeit auf der traditionellen Bahn nicht gelungen ist, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Aber es gibt auch andere, die aus wirklicher ehrlicher Überzeugung diese Bahnen verlassen, weil sie zu Recht oder Unrecht der Ansicht sind, die von Phidias und Michelangelo, von Tizian, Dürer und Rembrandt geübten Kunstformen seien veraltet und paßten nicht mehr in unsere Zeit. In unserer Zeit möchte man dem Herzen wie dem Verstande alles Recht absprechen, und das Auge soll zur alleinigen Gebieterin der Malerei werden. Daher kommen jene formlosen Farbenzusammenstellungen, die Franz Kupka, einer dieser ehrlichen und selbständigen, dabei logischen und zielbewußten Neuerer, unter dem Titel »Amorpha« ausstellt. Es sind das in der Tat sehr schöne Ornamente eines tüchtigen Künstlers, aber bei aller Achtung, die man einem ehrlich strebenden Manne schuldet, kann man sich dem Bedauern nicht verschließen, daß der Künstler, der in so weitem Maße wirken kann, sich freiwillig auf ein ganz enges Gebiet beschränkt. Es wäre das nämliche, wenn ein Dichter nur noch durch Wörter ohne jeden Zusammenhang oder vielmehr nur noch durch Zusammenstellung von Lauten auf unser Ohr wirken wollte. Man kann sich denken, daß auch auf diesem Wege unter Umständen etwas ganz Merkwürdiges und tatsächlich Wirkungsvolles zustande gebracht werden könnte. Das

»Och orru orru ollalu« in einem irischen Liede Goethes wirkt ganz seltsam auf unser Ohr, obgleich die Laute an sich nichts bedeuten, und so könnte man vielleicht ganze Gedichte zusammenstellen. Aber was wäre das schließlich weiter als eine Spielerei! Viel höher kann man auch diese Versuche der Maler nicht einschätzen, es sei denn, daß sie gleich den arabischen Künstlern, deren seltsame Wanddekorationen wir in der Alhambra zu Granada bewundern, dekorative Zwecke verfolgen und letzten Endes Vorlagen für Tapeten und Teppiche zu schaffen gedenken.

Es wäre müßig, die beinahe zweitausend in diesem Salon ausgestellten Kunstwerke der Reihe nach durchzugehen und ihnen eine Zensur anzuhängen, um so müßiger, als diese Zensuren doch immer nur auf persönlichem Geschmack und Urteil beruhen und somit keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben können. Erwähnt sei nur noch das große Denkmal für den in Genf von Calvin verbrannten Ketzer Michel Servet. In dem französischen Wien, wo Servet geboren ist, wird man ihm nun dieses räumlich sehr große Denkmal aufstellen, dessen Schöpfer Joseph Bernard im Streben nach Monumentalität wahrhaft Firdusische Helden schafft; „elefantenleibige“ heißen sie bei dem persischen Dichter, und so sehen sie bei Bernard aus, einerlei ob er Männer oder Frauen, Erwachsene oder Kinder darstellt. Er kann von Glück sagen, daß seine Wiege nicht in Deutschland gestanden hat, sonst wäre ihm von der französischen Kritik der Vorwurf der teutonischen Plumpheit sicherlich nicht erspart geblieben. Im übrigen muß man sagen, daß dieses Denkmal sich durch originale Anordnung der Gestalten auszeichnet und auf jeden Fall unendlich interessanter ist als die landläufige Statuenkunst. Bernard ist jedenfalls ein eigenartiger Künstler und bemüht sich, aus dem trivialen Geleise der offiziellen Denkmäler herauszukommen. Für die Leute von Vienne wird das Denkmal freilich nicht viel besser als ein Bilderrätsel sein.

Als besonderen »Clou« haben die Leiter des Herbstsalons die nicht sehr bemerkenswerte Idee gehabt, eine Sammlung von im neunzehnten Jahrhundert gemalten oder modellierten Bildnissen zu zeigen. Wenn eine Ausstellung von Bildnissen des neunzehnten Jahrhunderts wie hier ausschließlich französische Arbeiten bringt, so hätte man das schon in der Überschrift anzeigen sollen.

Auch die französische Auswahl ist sehr lückenhaft, und es fehlen beinahe ebensoviele hervorragende französische Porträtisten, als vertreten sind. Immerhin hat man einige sehr interessante Arbeiten zusammengebracht. Dazu gehört z. B. der ausgezeichnete kleine Berlioz Daumiers, während man den Lavoignat des nämlichen Künstlers gar nicht für einen Daumier halten und ihn gar in Verbindung mit Bonnat bringen möchte, von dem ein in seiner handfesten Art wirklich vortreffliches Porträt Renans vorhanden ist. Andere bekannte Meister sind ebenfalls mit Arbeiten vertreten, die man ihnen nur nach langem Zögern zugestehen möchte, obschon sie weiter nichts beweisen, als daß diese Künstler sich durch die akademischen und offiziellen Kunstanschauungen durchringen mußten, bis sie ihren eigenen Weg fanden. Das gilt von dem Selbstbildnis des Puvis de Chavannes, das gar nicht wie die bekannten späteren Arbeiten dieses Meisters an den Camposanto zu Pisa, sondern eher an die Hochrenaissance zu Venedig erinnert; das gilt von den Bildnissen der Damen Longchamps-Martin und ihrer Tochter Vaudiville, worin man sicherlich nicht den Bauernmaler Millet erkennt.

Mit Vergnügen sieht man das entzückende kleine Mädchenbüstchen von Dalou wieder, obschon man es jeden Tag drüben im Petit Palais sehen könnte, wenn man die ständigen Sammlungen anders als bei besonderen Anlässen aufsuchte. Auch die schönen Büsten von Carries stehen dort, aber es schadet gar nichts, daß man sie trotzdem in diese Ausstellung aufgenommen hat, denn wie gesagt sind die ständigen Bewohner einer Stadt leider nicht die eifrigsten Besucher der ständigen Museen. Von Albert Besnard ist das vor dreißig Jahren gemalte, sehr interessante Gruppenbildnis seiner Familie zu sehen; von Eugen Carrière die herrliche Madame Gallimard aus seiner besten farbigen Zeit, sodann Alphonse Daudet, Picquart und Fontaine mit seiner Tochter; von Corot eine wenig interessante Algerierin; von Courbet drei Sachen, die alle drei nicht zu den Hauptwerken dieses Künstlers gehören, obschon sie ihren Urheber deutlich genug verraten; von Degas das Bildnis des Kassierers seines Vaters aus seinen ersten Anfängen; von Delacroix das etwas schwarz gewordene Porträt der Schriftstellerin George Sand; von Falguière die Büste Rodins, die vor zwölf oder fünfzehn Jahren im Salon Aufsehen machte, weil der Bildhauer seinen Kollegen durchaus rodinesk modelliert hatte, also daß die Arbeit aussieht, als ob sie nicht von Falguière, sondern von Rodin selbst herrühre; von Gauguin das schon ganz nach der Südsee schmeckende Bildnis seiner merkwürdig jung aussehenden Mutter; von Géricault das an das Selbstbildnis im Louvre erinnernde ausgezeichnete Porträt seines Freundes Delacroix; von Hermann Paul das Porträt des Malers Cézanne, das man einigermaßen erstaunt mit dem Porträt des nämlichen von Pissarro vergleicht, um die gleiche Person in den beiden Darstellungen wiederzufinden.

Zunächst um des Gegenstandes, dann aber auch um der kräftigen Charakterisierung willen interessiert das Bildnis der Louise Michel von Louis Tinayre, den man bisher eigentlich nur als Illustrator und Zeichner kannte und eines so ausgezeichneten Bildnisses nicht für fähig gehalten hätte. Zum Beweise, daß es sich nicht nur um einen vereinzelt geglückten Wurf handelt, hängt in dem nämlichen Saale noch ein anderes, ebenso tüchtiges weibliches Bildnis von dem nämlichen Künstler. Beide sind schon vor dreißig Jahren gemalt, und doch mußte ein so trefflicher Meister der Ölmalerei in einem gewissen Grade den Rücken kehren, um als zeichnender Kriegsberichterstatter, Reisender und Reporter sein Auskommen zu finden. Sonst bringt diese Ausstellung keine Überraschung, man müßte denn das sehr gute Bildnis des Italieners Buonarotti, des Genossen Babeufs und eifrigen Revolutionärs, von dem bisher wenig bekannten Maler Jeanron als solche bezeichnen.

Um im übrigen den ungefähren Inhalt der Ausstellung anzugeben, sei noch erwähnt, daß von Manet ein sehr charakteristisches Bildnis eines jungen Mädchens und das Porträt der Madame Zola gezeigt werden, von Renoir das ausgezeichnete Porträt der Frau Charpentier, von John Sargent, der so ziemlich der einzige hier vertretene Ausländer ist, das sehr schöne Geburtstagsbild im Besitze Besnards; von Fantin-Latour ein männliches und zwei überaus schöne weibliche Bildnisse; von Toulouse-Lautrec drei sehr bezeichnende Arbeiten und von Vincent van Gogh drei seiner bekanntesten männlichen Porträts, das seines Bruders, des Père Tanguy und das im Besitze Theodor Durets befindliche Bildnis. Außer den genannten sind einige fünfzig oder sechzig weniger bemerkenswerte Künstler des letzten Jahrhunderts und der Gegenwart vertreten, aber man vermißt viele Namen, die unbedingt hier sein müßten, und die Ausstellung gibt uns durchaus keinen Leitfaden für die Entwickelung des Porträts im neunzehnten Jahrhundert, ja nicht einmal eine Übersicht über die französische Bildniskunst der letzten hundert Jahre. Damit aber soll nicht gesagt sein, daß sie nicht sehr interessant wäre. Ganz im Gegenteil ist sie sicherlich der interessanteste Teil des Herbstsalons, — was allerdings vielleicht nicht sehr viel sagen will. *Karl Eugen Schmidt.*

SAMMLUNGEN

Budapest. Dem **Museum der bildenden Künste** hat der vor vier Jahren verstorbene Graf Johann Pálffy in Preßburg den größten Teil seiner großartigen Sammlung von Gemälden alter und neuerer Meister testamentarisch vermacht. Im ganzen 176 Stück, von welchen nicht weniger als 126 Werke alter Meister den italienischen und niederländischen Schulen angehören. Diese Erbschaft bedeutet für das Museum einen großen Zuwachs, finden sich doch dabei etwa 30 Werke, die jeder großen Galerie zur Zierde gereichen würden. Die Bilder, die nun endgültig dem Museum übergeben wurden, werden in sechs zu diesem Zwecke neu ausgestatteten Sälen en bloc als die Pálffysche Sammlung aufgestellt und in einigen Monaten dem Publikum zugänglich gemacht. In dem heutigen kurzen Bericht soll nur auf einige der wichtigsten Bilder aufmerksam gemacht werden. Unter den Italienern seien genannt: Boltraffios großes Altarwerk, das der Künstler 1508 für die Kathedrale von Lodi malte: die Madonna in der Felsgrotte mit zwei Heiligen und dem knienden Donator, sodann wundervolle Madonnenbilder von Francia, desgleichen ein Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, eine Madonna mit Kind von Vittore Crivelli, die hl. Rochus und Ludwig von Borgognone, eine thronende Madonna mit Kind von Antonio Vivarini, ein Madonnenbild von Andrea Solario, eine Madonna mit Kind und Johannes in der Landschaft von Andrea Salaino, das Bildnis des Dogen Mocenigo von Jacopo Tintoretto und das herrliche Bildnis eines Dogen von Tizian, ferner eine Geburt Christi von Boccacino, sodann ein großes Gemälde von Bonifazio Veronese, welches zu der Suite der Bilder in Venedig und Wien gehört usw. Nicht minder hervorragend sind auch die Niederländer. Eine kleine Madonna mit Kind von Petrus Cristus (?), zwei Madonnenbilder von Joos van Cleve. Glänzend sind die holländischen Landschaftsmaler vertreten: Jakob und Salomon Ruijsdael, Philip Koninck, van Goyen, Everdingen, Willem de Heusch, Aert van der Neer und eine sehr interessante Landschaft, vielleicht von Rembrandt oder Hercules Seghers, ein Seestück von Simon de Vlieger, ein signiertes Damenporträt von dem seltenen Meister de Bye von 1653, das lebensvolle Porträt des Kommandanten Wildt von Bartholomäus van der Helst (gemalt 1657) und ein feines Familiengruppenbild von Jan van Ochtervelt (1670). Besonders mögen auch die holländischen Genremaler hervorgehoben werden, so z. B. ein kostbares Bild von Jan Steen, Werke von Teniers, Ostade, Bega, Martens Sorgh und viele andere Bilder. Unter den Werken neuerer Meister seien genannt: der Titusbogen in Rom von Lenbach aus dem Jahre 1860, ein Hauptwerk seiner Frühzeit, ferner Landschaften von Daubigny, Mauve usw. *G. v. T.*

FORSCHUNGEN

Zur Frage nach dem Autor des Pal. Madama in Rom. Die Frage nach dem Schöpfer des schönen und für die Entwickelungsgeschichte der römischen Barockarchitektur sehr wichtigen Palazzo Madama ist kontrovers: Milizia, Gurlitt, Ricci u. a. verfechten die Ansicht, der Palast sei nach einem *Entwurfe des Cigoli* von Paolo Marucelli gebaut worden, die römischen Führer des 17. und 18. Jahrhunderts, Busse und ich behaupten, der Palast hätte mit Cigoli nichts zu tun (vergl. dazu Kunstchronik, N. F. XXIII, Nr. 33, S. 528 und Nr. 35, S. 560!), sei vielmehr ein originales Werk des Paolo *Marucelli.* In einem diesbezüglichen Artikel im kunstgesch. Jahrbuch der Zentralkomm. 1910 (Beibl. S. 168 ff) habe ich nachzuweisen versucht, daß die Ansicht Milizias, auf die die aller späteren Forscher zurückgeht, auf einer irrtümlich ausgelegten Stelle in Baldinuccis Vita des Cigoli beruht. Zur Bestätigung der Behauptung von der geistigen Urheberschaft des Marucelli am Pal. Madama brachte ich dort die zeitgenössische und glaubwürdige Stelle aus Martinellis »Roma ricercata« und die Unterschrift auf dem Stiche im Werke des Ferrerio-Falda bei, die, wie in der Folge alle Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts, Marucelli als den Architekten und das Jahr 1643 als das Erbauungsjahr angeben. Durch einen Zufall ist es mir nun gelungen, einen neuen und wie es mir scheint, endgültigen Beweis für meine Meinung zu finden, und zwar im Vitenwerke des *Baglione,* das 1642 in Rom erschienen ist. An einer Stelle, wo niemand diese Nachricht vermuten würde, nämlich in der Vita des Malers Gio. Antonio Lelli, berichtet Baglione auf S. 376, daß dieser Maler einige figurale Friese in den Zimmern des neuen Palastes des Großherzogs von Toscana, der auf Piazza Madama *eben seiner Vollendung entgegengehe* und ein *schöner Bau des Paolo Marucelli* sei, gemalt habe. (»Fece [Giv. Ant. Lelli] alcuni fregi con istorie nelle stanze del nuovo Palagio del Serenissimo Gran Duca di Toscana, *che hora si compisce* a Piazza Madama, *bella architettura di Paolo Marucelli*«). Das Buch von Baglione ist bekanntlich eine Quelle allerersten Ranges, fast in allen seinen Angaben durchaus verläßlich, denn als ausübender Künstler und in angesehener Stellung kannte er fast alle Künstler persönlich; und was mehr ist, er schrieb durchaus objektiv und weder von Kirchturm- noch von Cliquengeist wie andere Vitenschreiber irregeleitet. Als Künstler wußte er wohl zu unterscheiden, ob ein Architekt nach eigenen oder nach fremden Entwürfen baute. Tatsächlich gibt er es auch immer gewissenhaft an, wenn ein Architekt einen vorliegenden Plan eines andern benutzt hat. Es ist also gar nicht einzusehen, wieso er bei einem während der Abfassung seines Buches zu Ende gehenden Baue von dem Vorhandensein eines älteren Planes gar nichts gewußt haben sollte; auch hat er, wie ich in dem zitierten Jahrbuchaufsatze bereits erwähnt habe, in seiner Vita des Cigoli kein Wort von einem Entwurfe für Pal. Madama gesagt. Nach den primitivsten Regeln der Wahrscheinlichkeitsrechnung werden wir also wohl oder übel annehmen müssen, daß die Stimmen zweier wohlunterrichteter in Rom lebender Autoren, von denen der eine 1642 (Baglione) und der andere 1644 und 1660 (Martinelli) über einen 1643 fertigen römischen Bau die gleiche Nachricht geben, schwerer in die Wagschale fallen müssen als die zweifelhafte Stelle in dem am Ende des 17. Jahrhunderts erschienenen Werke des Florentiners Baldinucci und fortan die Teilnahme des Cigoli an dem schönen Baue aus der Kunstgeschichte streichen müssen. Und was die *Briefe* des Cigoli betrifft, auf die sich Ricci beruft, so kam Busse auf Grund ebenderselben Briefe zu der Überzeugung, daß Cigoli mit dem *heutigen* Pal. Madama *nichts* zu schaffen hat (Thiemes Künstlerlex. VI. S. 591). Eine exakte und systematische Durchforschung der Archive und der literarischen Quellen wird noch manche andere Überraschungen bringen und manche jahrhundertealte Überlieferung zerstören; und meist in dem Sinne, das den großen, berühmten Künstlern aus ihrem Oeuvre genommen und den kleinen, unbekannten, vergessenen Künstlern gegeben wird. *Oskar Pollak.*

Die Landschaft auf Dürers Blatt »Die Drahtziehmühle« (Lippmann 4) ist die des Pegnitztales, eine Stunde oberhalb von Nürnberg. Auf der Anhöhe in der Mitte des Bildes das alte Mögeldorf mit Kirche und den Herrensitzen Nürnberger Familien, die drei Gebäudegruppen durch die charakteristischen Hohlwege voneinander getrennt; hinter

dem Dorfe der Schmausenbuck, im Vordergrunde Wiesenland, das von den beiden Armen der Pegnitz durchströmt wird, von denen der linke nur an dem Erlengebüsch kenntlich ist. In der Tiefe des Bildes der Turm des Schlosses Unterbürg, dahinter der Moritzberg. Links auf der Anhöhe St. Jobst. Das Schloß am linken Bildrande ist frei eingesetzt; auf der etwas später entstandenen Silberstiftzeichnung derselben Landschaft (Lippmann 349) fehlt es. Abgebildet sind beide Blätter auch bei Heinrich Wölfflin, die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 120 und 203.

Dr. Mitius, Erlangen.

LITERATUR

Fr. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen.* München, Georg Müller, 1912.

Der Verfasser hat das Giotto-Problem von einem Standpunkt aus behandelt, wie es noch, wenigstens so gründlich und vollständig wie hier, von keinem Gelehrten vor ihm versucht wurde. Es war ihm nicht darum zu tun, eine kritische Biographie des Begründers der toskanischen Malerei zu bringen, vielmehr ging er auf eine auf der soliden Grundlage des eingehendsten Studiums aller Werke des Malers aufgebaute Ergründung des Wesens von Giottos Kunst. Mit Rintelens Worten: er wollte »das Stück Geschichte der Malerei schreiben, mit dem der Name Giotto verbunden ist«. Es ist schwer, im Rahmen eines kurzen Referats diesem in jeder Beziehung bedeutenden Buche gerecht zu werden, denn das hieße seitenlange Stellen einfach auszuschreiben. Tatsächlich, glaube ich, findet sich im Buch keine überflüssige Zeile. Es gelingt Rintelen, uns Giotto, dem in der letzten Zeit durch das übertriebene Studium der zahlreichen Duodezkünstler des Tre- und Quattrocentos vielleicht zu wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde, in seiner wahren Gestalt nahe zu bringen. Seine feindurchdachten Analysen von Giottos malerischen Schöpfungen können geradezu als Muster von Präzision und Klarheit gelten.

Nach dem ausführlichen Studium der authentischen Werke Giottos, d. h. der Fresken in der Arena zu Padua und in Santa Croce zu Florenz (Bardi-Kapelle 1317, davor entstanden die Fresken der Peruzzi-Kapelle), sowie der Akademie-Madonna und der schlecht erhaltenen Assunta über der Tosinghi-Kapelle in Santa Croce, übergeht Rintelen zu der Besprechung der »Apokryphen«. Diese sind nach ihm: die Fresken der Franziskuslegende in der Oberkirche zu Assisi, die er für »in der Hauptsache ein einheitliches Werk« hält (ihre Entstehungszeit ist in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, aber nicht vor dem zweiten Jahrzehnt anzusetzen, und Rintelen ist geneigt, sie einer umbrischen Lokalschule zuzuschreiben, »von dem quellklaren Geiste der Florentiner ist jedenfalls nichts darin«); das Altarwerk in St. Peter (»unbekannter Meister um 1330«, die Anlage ist nach Rintelen auf das Tabernakel über dem Eingang des Camposanto in Pisa zurückzuführen); bei dieser Gelegenheit weist Rintelen auch das Berliner Kreuzigungsbild ab); das Freskofragment der lateranischen Basilika mit Bonifaz VIII., das nach Rintelens Vermutung eher auf einen römischen Künstler zu deuten scheint. Unter den Apokryphen wird das Giottosche Mosaik der Navicella in St. Peter behandelt, das Rintelen unter Heranziehung der bekannten Kopie von 1629 in der Kapuzinerkirche in Rom würdigt und dessen Entstehung er vor die Arenafresken setzt. Das dritte Kapitel der Apokryphen ist den vier Allegorien der Unterkirche in Assisi gewidmet, die Rintelen für das einheitliche Werk eines mittelmäßigen Nachfolgers des Meisters hält. Dann folgen die Querschiffresken der Unterkirche, an deren Authentizität heutzutage kaum noch jemand festhalten wird (Rintelen gibt auch die noch von Wulff für Giotto in Anspruch genommene Erweckung des Jünglings von Suessa auf). In einem besonderen Abschnitt geht Rintelen ziemlich hart über die von Sirén, Venturi, Thode und zum Teil auch von Berenson für authentische Werke Giottos erklärten Fresken der Magdalenenkapelle her: »Was dem Zyklus so viele Freunde verschafft hat, ist wohl das etwas aufdringlich in den Bildern geäußerte Sentiment,« sagt er und kommt dann zum Schluß, daß der Meister der Magdalenenkapelle sich uns als »ein weichmütiger, pathetischer Anempfinder an Giottos Eigenart« darstellt. Den Abschluß des Bandes bildet die Besprechung der übrigen Giotto zugeschriebenen Tafelbilder und Kruzifixe: die Krönung Mariä in der Baroncelli-Kapelle zu Santa Croce (nach Rintelen vielleicht auf eine flüchtige Skizze von Giotto zurückgehend), das Altarwerk der Pinakothek in Bologna (von Rintelen höher als die vorhergehende Arbeit eingeschätzt) und die Stigmatisation des hl. Franziskus im Louvre hält Rintelen für Werkstattarbeiten; diese Annahme wird durch die Signatur der beiden ersten Werke »opus magistri Jocti« bekräftigt; die drei »guten Tafelbilder« der Münchener Pinakothek (Abendmahl, Kreuzigung und Abstieg in die Hölle) stammen »aus der Umgebung Giottos«, die Darstellung im Tempel bei Mrs. Gardner in Boston wird ebenfalls aus dem Oeuvre des Meisters gestrichen. Von den vielen Kruzifixen läßt Rintelen kein einziges als Arbeit Giottos gelten, nicht einmal dasjenige der Arena in Padua, das er für das Werk eines Gehilfen hält.

Das wären, knapp zusammengefaßt, die Schlüsse, die Rintelen am Ende seiner Untersuchungen zieht. Aber nicht in diesen liegt, nach Meinung des Referenten, der wahre und deshalb bleibende Wert des Buches, denn das meiste von ihnen haben auch schon andere Forscher geglaubt und in ihren Schriften betont. Keiner aber hat sich jemals die Mühe genommen, seine Bestimmungen oder Abweisungen an der Hand von so eindringlichen und, wie wir meinen, zutreffenden Stilanalysen begründet. Und gerade in den analytischen Untersuchungen des Rintelenschen Buches erblickt der Referent dessen größte Bedeutung. Diese, glaubt er, werden fortan als der Grundstein der Giotto- wie auch der gesamten Trecentoforschung betrachtet werden. Mögen einzelne Forscher nicht mit allen den kritischen Folgerungen des Verfassers übereinstimmen — Kämpfe wird es wohl noch besonders um die Franziskus- und Magdalenenfresken in Assisi geben —, so wird doch dadurch die Bewertung seines Buches keineswegs beeinträchtigt.

M. Bernath.

Fierens-Gevaert, *Les Primitifs Flamands.* Bd. III: Debuts du XVI[e] siècle. 1910. (Brüssel, Van Oest et Cie.)

Dieser dritte Band in der Serie »La Peinture en Belgique« von Fierens-Gevaert enthält leicht geschriebene Essays über die folgenden Meister: Bosch van Aken, Quentin Metsys, Mabuse, J. Patinir, Herri met de Bles, den Meister der weiblichen Halbfiguren, B. van Orley, die Coninxloo und die beiden van Cleve. Der Verfasser hat die umfangreiche Literatur sorgfältig benutzt, und es gelingt ihm, ohne im wesentlichen neue Forschungsresultate zu bieten, eine gute Charakteristik der von ihm behandelten Künstler zu entwerfen. Die vielen ausgezeichneten Abbildungen bringen eine Anzahl wenig beachtete Kunstwerke, zum Teil auch aus Privatbesitz.

Karl Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento.* Rom 1912, Frank & Co., 114 S.

Das Dogma von der Inferiorität der italienischen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert hat die Forschung lange abgehalten, sich mit diesen Gebieten näher zu beschäftigen. Der Bann, der auf der Barockkunst lag, ist schon seit geraumer Zeit gebrochen. Der Kunst

des sogenannten Manierismus geht man aber noch heute im allgemeinen ängstlich aus dem Wege, trotzdem schon vor mehreren Jahren Riegl in seinen posthum erschienenen Vorlesungen über die »Entstehung der Barockkunst in Rom« versucht hat, diesem Stiefkind der Forschung gerecht zu werden und die treibenden Kräfte dieser Kunstepoche vorurteilslos zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit von Birch-Hirschfeld unternimmt es nun, den Boden für eine künftige Forschung vorzubereiten, indem sie uns in den Ideenkreis und das Wollen dieser Zeit selbst einführt durch eine gründliche und systematische Untersuchung der theoretischen Kunsttraktate, die gerade damals in großer Anzahl erschienen. Nach einem instruktiven historischen Überblick über den Wert, die Quellen, die gegenseitige Abhängigkeit usw. der Traktate von Cennini (ca. 1400) bis Scanelli (1657) analysiert der Verf. den Traktat der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als solchen, indem er sich in der Kapiteleinteilung im allgemeinen an die Einteilung des bedeutendsten und einflußreichsten Werkes, des 1585 erschienenen »Trattato dell' arte della Pittura« des Gio. P. Lomazzo anschließt. Wir erfahren da, mit Rück- und Ausblicken, was jene Zeit von der Zeichnung, den Proportionen, der Bewegung, vom menschlichen Körper, von der Gewandung, der Beleuchtung, den Farben, der Perspektive, der Komposition (des Historienbildes und des Porträts) verlangt hat und wie sie sich zum Problem der Nachahmung stellte. Wenn diese theoretischen Traktate auch (wie das ja gewöhnlich der Fall ist) mehr retrospektiver Natur sind, von der Kunstübung vergangener Generationen ausgehen und für die jeweilig »moderne« Kunst gewöhnlich kein Auge haben, so führen sie doch in der vortrefflichsten Weise in die Gedankenwelt und in das Kunstwollen der damaligen Zeit ein und ermöglichen es, die Wurzeln des künstlerischen Schaffens bloßzulegen. Und die Bedeutung dieser Arbeit greift über das Cinquecento weit hinaus, weil im späten Cinquecento auch die Quellen der reichen Seicentokunst entspringen, so daß auch der Forscher, der sich dem 17. Jahrhunderte zugewandt hat, ebenfalls reiche Anregungen und mancherlei Aufschluß empfängt. Wir müssen dem Verf. für seine schöne und exakte Analyse großen Dank sagen, denn wer einmal versucht hat, in die verzwickten Gedankengänge dieser kunsttheoretischen Literatur einzudringen, weiß, welch eine unsägliche Selbstüberwindung dazu gehört, um aus den entsetzlich öden und langweiligen Sandwüsten ästhetischer Rhetorik die brauchbaren Goldkörner wissenschaftlicher Erkenntnis herauszusuchen.

Oskar Pollak.

Dr. Hermann Popp, *Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz.* Bauformen-Bibliothek 7. Band, geb. 25 M. Stuttgart 1913. Verlag von Julius Hoffmann.

Wer sich jemals für die Architektur der späteren Jahrhunderte interessierte, weiß nur zu gut, wie schwer es war, sich von den Bauten, die in der Literatur bereits inventarisiert und zum großen Teil auch beschrieben sind, eine Anschauung zu verschaffen. Die Handbücher versagen naturgemäß bei der Überfülle des Materials und in den großen Sammelwerken und amtlichen Denkmälerinventaren müssen Barock und Rokoko immer noch hinter der Gotik zurücktreten; so war man auf verstreute unvollständige Einzelpublikationen angewiesen. Das Bedürfnis nach Spezialbildersammlungen zur Geschichte der nachgotischen Architektur erkannt zu haben, ist das Verdienst der Bauformen-Bibliothek, die mit richtigem Blick ihren Schwerpunkt immer mehr auf diese Zeit verlegt. Nachdem frühere Bände die Baukunst und dekorative Skulptur der deutschen Renaissance, der Barockzeit in Italien, deutsche Wohn- und Festräume aus sechs Jahrhunderten behandelt haben, ist der neue Band der deutschen Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts und zwar vorzugsweise der Außenarchitektur gewidmet: Von einigen Treppenhäusern abgesehen werden nur von Kirchen noch Innenansichten gegeben. Die 454 vielfach außerordentlich schönen und brillant reproduzierten Aufnahmen hat Dr. Hermann Popp geschickt zusammengestellt: der Süden wie der Norden kommen gleichmäßig zu Wort, die führenden Meister, die wichtigeren landschaftlichen Gruppen sind mit charakteristischen Proben vertreten. Ein vollständiges Korpus zu sein ist nicht die Aufgabe der Sammlung und mancher wird den oder jenen ihm werten Bau vermissen — ich bedaure z. B., daß Rott a. J. oder Dom. Zimmermanns Wieskirche fehlen — jeder wird aber auch eine Menge ganz neuer Werke kennen lernen. Denn der Herausgeber hat sich nicht auf die bekannten Hauptmonumente beschränkt, sondern mit selbständigem Blick auch abseits Gelegenes hervorgeholt: Man wird überrascht sein, neben der Münchener Theatiner-, den Dresdener Kirchen, den Domen von Fulda, Maria-Einsiedeln, St. Gallen, neben Würzburg, Potzdam, Kassel auch Möschenfeld und Berbling, Lustheim und Haimhausen und besonders unter den Wohnhäusern viel Neues zu sehen. Die ländlichen Bauten, die Kapellen, Bildstöcke, Pavillons, Tore, Gestühle, Gitter, Gartenarchitekturen, die wie die zahlreichen scharfen Detailaufnahmen vor allem für den Architekten zur unmittelbaren praktischen Anknüpfung bestimmt sind, runden für den Liebhaber und den Historiker die Auswahl zu einem geschlossenen Bild dieser vielgestaltigen und an feinen Lösungen überreichen Kunstperiode ab. — Der kurze Text Popps gibt eine die modernsten Resultate verwertende Analyse der Stile Barock und Rokoko, charakterisiert unter ständigen Hinweisen auf den historischen Werdegang die Unterschiede zwischen katholisch-süddeutschem und protestantisch-norddeutschem Kirchenbau und legt besonders treffend beim Schloß- und Wohnbau die Entwicklung vom Barock zum Rokoko, das ja nicht nur ein Dekorations-, sondern auch ein Architekturstil ist, dar. Ein sorgfältiges, ausführliches Literaturverzeichnis erhöht die Brauchbarkeit der Arbeit. — Man möchte wünschen, daß Julius Hoffmann diesem mustergültigen Band auch bald einen über die Barockarchitektur der österreichischen Lande oder Frankreichs folgen läßt.

Hauttmann.

Th. Muchall-Viebrook, *Dominikus Zimmermann.* Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, herausgeg. von Prof. Dr. A. Schröder, IV. Band, 1. u. 2. Lieferung, mit 40 Tafeln in Lichtdruck. Dillingen a. D. 1912. M. 8.50.

Mehr als irgendwo in Deutschland ist im Bayernvolk, dem ein naiv sinnenfreudiger Gestaltungsdrang innewohnt, die Kunst des Barock und Rokoko wahrhaft lebendig gewesen. Von ihren Hauptmeistern findet, dank der bahnbrechenden akademischen Lehrtätigkeit des zu früh hingegangenen Kunsthistorikers Berthold Riehl, einer nach dem andern monographische Würdigung; so jetzt auch der phantasievollste Sproß der Wessobrunner Schule, der in Landsberg am Lech ansässige Dominikus Zimmermann (1685—1766). Wesentlich unterstützt durch die Liberalität des Herausgebers, wodurch in vortrefflichen Lichtdrucken die Kunst des Meisters als *Architekt* und *Stukkator* bis ins einzelnste veranschaulicht wird, hat es der junge Verfasser, der mehrere Bauten Zimmermanns erst einführt, mit scharfem Blick für das Charakteristische und glücklicher Darstellungsgabe verstanden, von der Entwicklung dieses feinsten Vertreters des ländlichen bayerischen Rokoko ein fast lückenloses Bild zu entwerfen.

Als Kirchenbaumeister ist Zimmermann, vom schlichten altbayerischen Langbau ausgehend, angeregt durch die

Vorarlberger Schule (Pfeilerbildung, Querhaus, Emporen), dann durch die zentralisierende Tendenz der Münchener Architekten in seinen *Wallfahrtskirchen* zu *Steinhausen* bei Schussenried und *Wies* bei Steingaden zu einer wohl als sein geistiges Eigentum anzusehenden genialen Form der Zentralanlage gelangt: elliptischer Hauptraum mit luftigem Umgang, Vorhaus und Chor möglichst symmetrisch angegliedert und abgerundet. Besonderen Reiz verleiht diesen schwungvoll komponierten Kirchen die reiche Stuckausstattung des ganzen Inneren durch den Meister selbst, dem ein hochentwickelter Sinn für ornamentale Erfindung von Haus aus eignete. Wären nicht gerade seine größten Entwürfe für die Abteien Ottobeuren (zentralisierender Kirchenbau) und Schussenried (Kloster samt Kirche) unausgeführt geblieben, so müßte Zimmermann schon längst als eine der glänzendsten Erscheinungen des süddeutschen Rokoko anerkannt sein, als welche ihn in der Tat nun diese gediegene Publikation wiederaufleuchten läßt. *Bertold Pfeiffer*

Gustav E. Pazaurek, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe.* Mit 20 Tafeln und 266 Textabbildungen. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt. M. 12.—.

Das Buch ist der Niederschlag von Theorien, die sich Pazaurek aus seiner Sammlung kunstgewerblicher Gegenbeispiele im Landesgewerbe-Museum zu Stuttgart ergeben haben. Wie dort, sucht er den riesigen Stoff in mehrere Hauptabteilungen zu gliedern und diese unter sich aufzuteilen. Die Grenzen der verschiedenen ästhetischen Versündigungen gegen einander sind aber fließend, und so sind Wiederholungen und Abschweifungen unvermeidlich. Sie belasten das Buch etwas über Gebühr, und es darf auch hervorgehoben werden, daß die ununterbrochene Reihe von ästhetischen Widersinnigkeiten in den Abbildungen auf die Dauer wenig erquicklich berührt. Das mag freilich im Stoff liegen; unnötig dagegen erscheinen viele der »populären« Scherze, mit denen der Verfasser seine Kritik begleitet, und daß sie sogar recht bedenklich werden können, möge man S. 214 unter »Patenthumor« nachlesen.

Gegen die vortreffliche Absicht und die moderne Gesinnung des Buches ist natürlich gar nichts einzuwenden. Es ist recht gut, daß einmal alles zusammengetragen wird, was von Verirrungen im Kunstgewerbe — und nicht bloß zu unsern Zeiten — geleistet worden ist. Wir haben in Pazaureks Buch ein lehrreiches Kompendium dessen, was nicht sein soll; und wollen hoffen, daß spätere Zeiten einen nicht allzu umfangreichen Nachtrag dazu zu schreiben haben werden. Die großen Hauptabteilungen sind vorzüglich bezeichnet: Materialfragen (z. B. Vergewaltigungen, Übergriffe, Protzerei am Material, Surrogate, Pimpeleien, schlechtes Material u. s. f.); Zweckform und Technik (übermäßige Dimensionen, verschobenes Schwergewicht, funktionelle Lügen, Plagiate usw.); Kunstform und Schmuck (wo Pazaurek u. a. eine sehr brauchbare Mittellinie zwischen den bloßen Zweckmäßigkeitsfanatikern und dem Dekorativen zieht, S. 235 ff., 265 ff.). Was sich schließlich nirgends theoretisch unterbringen ließ, wurde zuletzt unter »Kitsch« gesammelt.

Mit Vorliebe begibt sich der Verfasser auf das Gebiet allgemeiner ästhetischer Erörterungen über das Kunstgewerbe. Wo er indes auf das der großen Kunst übergreift, wird man ihm nicht immer folgen können; so z. B. wenn er die Pyramiden die »phantasieärmsten Protzengräber aller Zeiten« nennt oder mit noch stärkeren Kraftworten gegen die »frechen Pinseleien« von Gauguin und Matisse, »zwei Schmierern ärgster Sorte« zu Felde zieht. War es nötig, sich derartig aufs Glatteis zu begeben? So etwas, das Schwarz auf Weiß dasteht, kann man doch beim besten Willen später nicht ableugnen. *P. F. Schmidt*

Julius Kurth, *Der japanische Holzschnitt.* München, R. Piper, 1911.

Auf 120 Seiten gibt uns der gelehrte Verfasser, dessen Utamaro-Monographie und andere Schriften über ostasiatische Malerei rühmlichst bekannt sind, eine ausgezeichnete, wenn auch durch den Andrang zahlloser Namen nicht immer leicht lesbare Skizze des japanischen Holzschnitts. Es ist trotzdem ein Buch, das im besten Sinne des Wortes populär genannt werden darf: klare Disposition des Stoffes und wissenschaftlich einwandsfreie Behandlungsweise sind hier in einer lobenswerten Weise miteinander verbunden. Die Darstellung beginnt mit dem Muku Shokō Gyō, dem ältesten Druckbuch Japans, aus dem Jahre 764, das jedoch noch keine Illustrationen enthält. Die ältesten einzelnen Bilder, Romanfragmente u. ä., wie auch das Heiji monogatari, 1629 mit Bildern gedruckt, hält der Verfasser für Ziegeldrucke, dagegen das 1608 erschienene Ise Monogatari und die zahlreich erhaltenen religiösen Einzelblätter für Bleiplattendrucke. Er neigt dazu, in dem legendarischen Erfinder des Holzstockdruckes, Moronubu, um 1650, den wirklichen Begründer dieser Kunst zu sehen. Den Schluß des Buches bildet die Betrachtung Hokusais, dessen Erscheinung für Dr. Kurth wie für die Japaner die Auflösung der alten klassischen Kunst bedeutet.

Die zahlreichen, wohlgewählten Illustrationen sind auch technisch auf der Höhe und bilden mit dem lebendig geschriebenen Text zusammen vielleicht die beste, wenn nicht die einzige kurz gefaßte Einführung in diese jetzt so populär gewordene Kunst. Aber auch für den Spezialisten sind hier wertvolle Materialien zu finden, wie neue Künstlernamen, neue Gesichtspunkte in der Einteilung und Betrachtung der Entwicklung u. dergl. Der Verfasser schöpft sein Material durchweg aus erster Hand, nämlich aus den japanischen Quellen. Überaus lobenswert sind auch die Anhänge: Verzeichnis der technischen Ausdrücke und Verzeichnis der Signaturen in Faksimile und Umschreibung. *Bn.*

Watteau. (Klassiker der Kunst Band 21.) Mit 182 Abbilduneng Einleitung und Anmerkungen von *E. Heinrich Zimmermann.* Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, geb. 8 Mk.

Dieser Band ist doppelt willkommen, da der erste und tonangebende Maler des galanten Zeitalters in nur wenigen großen Sammlungen (in Berlin, London, Paris und Petersburg) leidlich vertreten ist, während die Masse seiner Werke sich in entlegenen oder privaten Galerien verbirgt. Daran liegt es auch, daß sein Oeuvre noch so wenig durchgeprüft ist und daß offenbar gute Photos von vielen Stücken noch nicht zu haben sind (15 Bilder sind als »fälschlich zugewiesen« verzeichnet, 10 Aufnahmen sind nachträglich eingegangen und im Anhang vereinigt). Wir erhalten also in jeder Hinsicht trotz aller Arbeit und Mühe nur ein ungefähres Bild des Meisters, und dieser Überblick macht uns staunen, wie arm seine Erfindung ist. Die Bauernkirmes und die Liebesgärten Rubens' sind neben dem flämischen Volksstück und Gillots italienischen Komödianten seine Stoffe, nur französisch eingekleidet und frisiert und in die duftige Landschaft Claudes versetzt. Das Firmenschild zeigt ihn erst auf einer Bahn, wo er bei längerem Leben sein Eigenes hätte finden müssen. *Br.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 5. 1. November 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DER X. INTERNATIONALE KUNSTGESCHICHTLICHE KONGRESS IN ROM

Von dem Verlauf und den Darbietungen des Kongresses, der soeben vom 16. bis 21. Oktober in Rom tagte, hat wohl jeder der Teilnehmer eine Fülle erfreulicher und bedeutender Eindrücke mit nach Hause genommen. Und diese Teilnehmerschar war sehr groß; sie ist wohl mit 500 nicht zu hoch geschätzt. Der Kongreß hatte auch ein durchaus internationales Gepräge, und der wesentliche Zweck aller Kongresse — Anbahnung und Festigung persönlicher Beziehungen und ein intimer Meinungsaustausch — ist denn auch voll erreicht worden. Der Dank für dieses Gelingen gebührt vor allem dem römischen Organisations-Komitee; geradezu Furore machte der Dolmetsch des Kongresses, unser verehrter Mitarbeiter Professor Hermanin, der alles, was deutsch gesprochen wurde, mit frappanter Bravour in konzentriertester Klarheit auf Italienisch wiedergab.

Unter den verschiedenen Festlichkeiten, die geboten wurden, sei der Empfang auf dem Kapitol um deswillen hervorgehoben, weil man dabei das reizvolle Vergnügen genoß, in den beleuchteten Statuensälen (wie Thode später in seinem Vortrag geistreich sagte: »bei unsern steinernen Wirten«) sich ergehen zu können. — Merkwürdig war ein ländlich-römischer Schmaus im Circolo degli artisti, wo sich ein ganzes Schwein am Rost präsentierte und dazu die Dudelsäcke die etwas »hirtenhafte« Stimmung dieses Gastmahles würzten. — Von wirklich ernster Wichtigkeit waren aber die Zugänge, die den Kongressisten zu einigen sonst gar nicht oder nur mit Schwierigkeit sichtbaren Dingen gewährt wurden. Wir konnten also in der Farnesina Sodomas Hochzeit der Roxane sehen, im Palazzo Farnese den Carracci-Saal, beim Fürsten Doria seine Privatgemächer mit erheblichen Bilderschätzen, im Quirinal Melozzos berühmte Freske; und schließlich hatten sich für uns sogar die sonst undurchdringlichen Pforten der Villa Albani geöffnet, so daß, wenn auch nur für wenige Stunden, der herrliche Park und die berühmten Torlonia-Sammlungen besichtigt werden konnten. Manche Archäologen sind nur deshalb Mitglieder des kunsthistorischen Kongresses geworden und haben die ganze Taxe von 25 Frcs. gezahlt, um die neidisch verschlossene Athena Albani, das große griechische Reiterrelief, den Äsop und anderes mehr in den herrlichen Hallen und Sälen der Villa Albani zu sehen und den Manen Winckelmanns in dem dunklen Hain zu huldigen.

Im Anschluß an den Kongreß, der im Palazzo Corsini tagte, war außerdem eine Mostra bibliografica und eine Ausstellung photo-mechanischer Reproduktionen zur Illustration kunsthistorischer Werke veranlaßt worden, die sich großer Beachtung erfreute.

Negativ lautete leider der Geschäftsbericht des Professor Kautzsch über die Fortschritte, die die Erfüllung der Aufgaben gemacht hat, die den Kongreß schon seit langem beschäftigen. Es ist bisher nicht möglich gewesen, die Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft, die man auf dem vorigen Kongreß in München in Form gebracht zu haben glaubte, durchzuführen; der Verleger der Fröhlichschen Bibliographie, mit der man zusammengehen wollte, ist in Schwierigkeiten geraten, aber es besteht wenigstens Hoffnung, dieses Unternehmen doch wieder flott zu machen. Auch die Schaffung einer Photographien-Zentrale mußte vorläufig zurückgestellt werden. Ebenso ließ sich der generelle jederzeitige Eintritt für Kunsthistoriker in allen deutschen, speziell auch kleinen Sammlungen bei der Vielfältigkeit der Instanzen nicht erzielen. Die Förderung der auf Studienreisen befindlichen Gelehrten durch Provinzialkonservatoren usw. soll wenigstens hierfür einen gewissen Ersatz bieten. Und schließlich ist auf die weitere Behandlung der auf dem vorigen Kongreß angeregten Frage des Verhältnisses zwischen Autoren und Verlegern überhaupt verzichtet worden.

Als Verhandlungsgegenstände des Kongresses waren im voraus bezeichnet worden: 1. Die Stellung der Kunstgeschichte unter den Geisteswissenschaften und der Unterricht darin. 2. Die Geschichte der internationalen Kunstbeziehungen, speziell die der italienischen Kunst zu der Kunst anderer Völker durch die Jahrhunderte. 3. Organisation der wissenschaftlichen Arbeit im Gebiet der Kunstgeschichte, Fürsorge für Kunstdenkmäler usw. Im weiteren Rahmen dieses Programms war ein jeder der ungefähr 80 Vorträge entworfen, die vormittags in vier Sektionen, nachmittags in Plenarsitzungen stets vor größerer, interessierter Zuhörerschaft gehalten wurden. Einem späteren Aufsatz an dieser Stelle bleibt die Wertung der wissenschaftlichen Resultate dieses Kongresses vorbehalten. Bei der Unmöglichkeit, allen Vorträgen beizuwohnen oder die Protokolle einzusehen, kann die Berichterstattung jetzt nur einzelne der gehaltenen Vorträge kurz angeben, wobei durch die Auswahl absolut keine Kritik geübt werden soll.

In den Plenarsitzungen huldigte zunächst *Corrado Ricci* zur Trecentenarfeier des Todes von Federico Barrocci den Manen dieses, wenn auch nicht großen, doch eine bedeutende Wirkung ausübenden Meisters, dessen Kunst er noch durch ein neues von ihm entdecktes Bild, das er in dem Saal hatte aufstellen lassen, vor Augen führen konnte. Er betonte den Cinquecentocharakter der Kunst des Barroccio, der auf das Seicento

gar keinen Einfluß gehabt habe. Nur ein einziger Seicentist habe sich an ihm begeistert, Peter Paul Rubens. — Dann ergriff *Henry Thode* das Wort zu einer geradezu glänzenden, durch ihre Rhetorik und ihr Pathos hinreißenden Rede über die Gegensätze der Kunst des Nordens und des Südens; seine kühnen Vergleiche, die blendenden Antithesen, wie er den Garten der Villa Borghese mit Renaissancegestalten bevölkerte und dann »Hamlets bleichen Blick« auf der Terrasse von Helsingör vor uns auftauchen ließ, wirkten faszinierend.

Auf Thode folgte der kluge sachliche Holländer Jan Veth, der zu dem Kapitel der Entlehnungen Rembrandts aus italienischen Meisterwerken, die damals in Holland beheimatet waren, frappante neue Belege brachte. So bewies er uns, daß die Figur eines sitzenden Mannes auf der »Petite Tombe« genannten Radierung vollständig identisch ist mit dem von seinem Buche aufblickenden Apostel in Raffaels Transfiguration; ebenso erstaunlich wirkte die Nebeneinanderstellung von Tizians Noli me tangere mit dem Bilde Rembrandts; und für die Judenbraut findet sich das Vorbild mit derselben seltsamen Handbewegung auf einem oberitalienischen Gemälde, das in mehreren Repliken vorkommt. So zeigte Veth etwa ein Dutzend Beispiele dieser künstlerischen Formenwanderung, bei der jedesmal — und das war eben das Eindrucksvolle an der ganzen Sache — eine neue, ganz andere Seele in der unverändert entlehnten alten Form zum Leben erweckt worden ist.

Adolfo Venturi behandelte die Bedingungen der Architektur in Europa vom Einbrechen der Longobarden in Italien aus bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts, besonderen Wert auf die Frage des Materials legend, wobei er die Ansicht vertrat, daß die größte Schwierigkeit für die Erneuerung der Architektur von dem Mangel an Eisen und daher der Unmöglichkeit, die Steinbrüche richtig auszubeuten, herrührte. — *Rudolf Kautzsch* findet Beziehungen zwischen der romanischen Kunst des Mittelrheinlandes und der des nördlichen Italiens, wobei er sich in besonderer Weise mit dem Dom von Mainz und der Kirche San Giulio zu Orta (Lago d'Orta) beschäftigte und zeigte, wie die rheinische romanische Kunst einen ganz individuellen und unabhängigen Charakter hatte. — *Montelius* ging in seinem Vortrag auf die Zeit des 5. bis 8. Jahrhunderts zurück und findet auch da Beziehungen zwischen Schweden und der Mittelmeerkunst, die ihren Einfluß nach dem Norden hin ausübte. — Große Beachtung und für viele Neues bringend, war die von Dr. Pijoan vorgelesene Abhandlung des Spaniers *Elias Tormo y Monzò*, des Lehrers für Kunstgeschichte an der Universität von Madrid, über den Einfluß der flämischen Kunst auf die spanischen Maler des Quattrocento. — *Thomas Ashby*, der Direktor der englischen Schule in Rom, legte Werke des großen englischen Malers Turner vor, um den Einfluß nachzuweisen, den Italien auf diesen hochgeschätzten modernen Meister ausübte. — Ein Ereignis wegen der großen Gelehrsamkeit, der vollendeten Form des temperamentvollen Vortrages und wegen der neuen Wege, die seine Studien enthüllten, war die Rede von Professor *A. Warburg* über italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schiffanoja zu Ferrara. Von dem glänzenden Buch »Sphaera« des deutschen Gelehrten Franz Boll in Heidelberg ausgehend, zeigte Warburg, welches die bis jetzt nicht erkannten Quellen der mythologischen Zonen dieses Palastes sind und wies durch diesen Vortrag auf ganz neue Bahnen hin, die das kunsthistorische Studium im Rahmen der historisch-philologischen Wissenschaften für die Zukunft einschlagen muß. Hier bei Warburg sahen wir, wie das Kleine und Kleinste dem Forschergeist sich zum Ganzen ordnet und wie aus einzelnen Bausteinen sich weite feste Brücken spannen. — *Adolph Goldschmidt* sprach von dem italienischen Einfluß auf die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, namentlich des Caravaggio. Er zeigte an mehrfachen Beispielen, daß die großen Lichtwirkungen, welche Thode in seinem oben genannten Vortrage als ein Charakteristikum der nördlichen Kunst bezeichnet hatte, aus Italien nach den Niederlanden gelangt sind, wie sie natürlich ganz selbständig sich weiter und zur allerhöchsten Höhe bei Rembrandt entwickelt haben. »Der Höhepunkt der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert ist ohne den Einfluß Italiens undenkbar«: das mag wohl die Quintessenz der meisterhaften, ganz frei vorgetragenen Rede Goldschmidts gewesen sein.

Nun noch einiges aus den Sektionen. In der I., der christlichen und mittelalterlichen Sektion, begann *Joseph Wilpert* sich für Rom gegen den Orient zu entscheiden, als er Rom als die Gründerin der altchristlichen und mittelalterlichen Mouumentalkunst bezeichnete. — Auch der Venturi-Schüler *Giuseppe Galassi* beschäftigte sich mit der Frage »Orient oder Rom«, da es ihm gelungen war, in San Vitale in Ravenna in der Mosaikdekoration einen byzantinischen und einen römischen Stil zu unterscheiden, die er genau voneinander trennen zu können glaubt. In Rom hat die byzantinische Kunst nur eine einzige Erscheinung aufzuweisen in der Zeit des griechischen Papstes Johann VII. In Ravenna nur unter Justinian. Im übrigen behalten die beiden Zentren die römische Tradition ununterbrochen bei. — In geistvoller Weise behandelte der amerikanische Archäologe *A. L. Frothingham* eine neue Methode, um byzantinische Werke und die italisch-byzantinischen zu unterscheiden, indem er auf die Orientierungsdifferenz hinwies, infolge deren Vertauschungen von rechts und links vorkommen können. Die byzantinische Kunst stellt rechts, die griechische links. Diese Beobachtung ist für die Darstellungen auf christlichen Sarkophagen von größerer Wichtigkeit, in denen Christus dem Petrus das Gesetz übergibt. — *Adolfo Venturi* sprach in dieser Sektion von einer Strömung französischer Kunst in Umbrien und den angrenzenden Regionen. — Der Schwede *E. Wrangel* findet in der Kathedrale von Lund in Schweden italienische Einflüsse im 12. Jahrhundert. — *Carotti* zeigt gleichzeitig mit vlämischem Einfluß die Fortdauer der sienesischen Kunsteinwirkung in der savoyardischen Kunst. — Frau *Bertini-Calasso* ent-

wickelt das Thema »Ägyptischer Ursprung des ikonographischen Typus der Dormitio Virginis«.

Aus der II. Sektion (das Quattrocento) erwähnen wir einen Vortrag des Frankfurter Kunstgelehrten *Karl Gebhardt* über die Beziehungen zwischen der italienischen und der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des Quattrocento, wobei die Einflüsse von Nürnberger Malern auf norditalienische bedeutsam gefunden wurden, ebenso wie der italienische Einfluß auf Nürnberger Meister im 15. Jahrhundert.

In der III. Sektion (Cinquecento bis zur Gegenwart) sprach *Walter Friedländer* über Nicolaus Poussin und sein Verhältnis zur römischen Kunst der Barockzeit. — *Federico Hermanin* über italienische Maler und französische Kupferstecher im 17. Jahrhundert, wobei er die schon von Voß aufgestellte Hypothese, daß Sacchi der Schöpfer des Berliner Borro-Bildes sei, mit neuen Gründen stützte. — *Friedrich Noak* handelte über nordische Künstler in der Villa Borghese. — *August L. Mayer*, der trotz seiner vielen Beschäftigung mit Greco den kritischen Blick für den vielleicht doch überschätzten Meister, dem man sogar mit einem Plenarbeschluß an seiner Hochwertung etwas abpflücken wollte, nicht verloren hat, sprach über die Beziehungen des Theotokopuli zur italienischen Kunst. — Großen Anklang fand auch der Vortrag von *Heinrich Weizsäcker* über den Aufenthalt und die Arbeiten des Adam Elsheimer in Rom. Zu erwähnen wäre noch *Alfred Doren* (Leipzig), der über deutsche, besonders mittelalterliche Künstler in Rom sprach. Ein interessantes Thema hatte sich *Leandro Ozzola* gewählt, als er über die Ansichten römischer Ruinen in der Malerei der verschiedenen, Rom besuchenden Künstler aller Nationen vom Jahre 1600 bis auf den großen Architekturmaler Pannini referierte, dessen schöne Bilder in dem Kasino des Quirinalparks, das sonst unzugänglich ist, die Kongressisten ebenfalls besuchen durften. — Zu der letzten Sektion, welche die Organisation der Kunststudien zum Zweck hatte, leitete ein italienisch gehaltener Vortrag von *Georg Sobotka* (Wien) über, der den Durchschnitt durch den gegenwärtigen Stand der Barockforschung zog und die Notwendigkeit feststellte, für die weitere Erforschung der italienischen Seicentokunst eine Basis zu schaffen in kritischen Neueditionen der literarischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine solche Arbeit würde eine Ergänzung zu dem großen, von Venturi vorgetragenen und einstimmig genehmigten Programm einer Gesamtedition der italienischen Quellen zur Kunstgeschichte für die früheren Epochen sein.

Diese kurzen, salvis erroribus et omissionibus gegebenen Referate sollen keinen weiteren Zweck haben, als einen vorläufigen oberflächlichen Begriff von der Kongreßarbeit der versammelten Kunsthistoriker zu geben, denn eine Wertung derselben ist zurzeit noch unmöglich (es wurden etwa 70—80 Vorträge gehalten). — Der nächste Kongreß soll 1916 in Paris stattfinden, wohin die französische Regierung und die Sorbonne durch den beredten Mund von Dieulafoy und Lemonnier eingeladen haben. *Henri Lemonnier* (Paris), der Professor für Kunstgeschichte an der Universität in Paris, ist daher zum Präsidenten des den zukünftigen Kongreß vorbereitenden Komitees gewählt worden, *Federico Hermanin* zum Vizepräsidenten, *Haseloff* zum Sekretär, *Roberto Papini* zum Schatzmeister.

Sämtliche Vorträge des Römischen Kongresses werden in stattlicher Form, mit Beigabe der erläuternden Abbildungstafeln schnellstens gedruckt werden, allen Teilnehmern zugehen und im Verlage von E. A. Seemann erscheinen. *M.*

ZUM JUBILÄUM DES LEIPZIGER KUNSTVEREINS

Der Kunstverein zu Leipzig begeht Anfang November das Gedächtnis seines fünfundsiebzigjährigen Bestehens. Eine zu diesem Anlaß in seinen Räumen soeben eröffnete große Jubiläumsausstellung soll in festlich monumentaler Weise die Grundsätze und den weitreichenden Umkreis des in diesem Verein gepflegten Kunstinteresses zur Schau stellen.

Im Jahr 1837 gegründet, gehört der Leipziger Kunstverein zwar nicht unter die ältesten Organisationen seiner Art, wohl aber darf er sich rühmen, von allem Anfang an einer der blühendsten, höchststrebenden und auch äußerlich erfolgreichsten Kunstvereine Deutschlands gewesen zu sein. Ihm, der schon im Gründungsjahr eine Mitgliederzahl von beinahe 1000 Namen erreicht hatte, verdankt die Stadt Leipzig in erster Linie das Bestehen und den reichen Bestand ihres städtischen Kunstmuseums. Die Begründung einer solchen Sammlung hatte der Verein gleich bei seinem ersten Zusammentreten als leitenden Grundgedanken an die Spitze seines Programms gesetzt; dieses Museum, nachdem es zwölf Jahre nach der Konstituierung des Kunstvereins als solches ins Leben getreten war, weiter zu fördern, es namentlich durch Ankäufe von Kunstwerken zu bereichern, ist sodann sein vornehmstes Ziel und Bestreben geblieben bis auf den heutigen Tag, und in dieser großzügigen, im besten Sinn stadtbürgerlich munizipalen Gesinnung liegt die hervorragende Bedeutung des Leipziger Kunstvereins begründet. Damit war von vornherein die in manchen andern Städten so mißlich hervorgetretene Zersplitterung der Kunstinteressen ausgeschlossen. Im Kunstverein war ein für allemal der alleinige und eigentliche Sammelpunkt, die Zentralstelle gegeben für alle in der Leipziger Einwohnerschaft vorhandenen oder noch zu weckenden Kräfte und Interessen, die zur Förderung des öffentlichen Kunstlebens, der künstlerischen Kultur und der allgemeinen städtischen Kunstpflege herangezogen werden konnten.

Zum Programm des Vereins gehört ferner die Veranstaltung möglichst häufiger und umfassender Ausstellungen, die sowohl Gelegenheit bieten zu Ankäufen für das Museum (wofür jährlich satzungsgemäß zwei Drittel der Einnahmen aufgewendet werden) wie die private Kauflust fördern, sodann eine ungewöhnlich reichhaltige und für Neuanschaffungen selten gut dotierte kunstwissenschaftliche Bibliothek — mit ihren rund 6000 Bänden wohl eine der stattlichsten ihrer Art in Deutschland überhaupt und so auch für

spezielle kunstgeschichtliche und ästhetische Studien weitreichendste Genüge bietend — und allwinterlich ein Zyklus von Lichtbildervorträgen über künstlerische Themata. Schließlich sind, man kann wohl sagen durch Vermittelung des Kunstvereins, mehrere große Legate in Geld und ganze Bildersammlungen dem Museum zugefallen: die Schlettersche, Grassische, Petschkesche Stiftung, die Sammlungen Schletter, Carl Lampe, Alfred Thieme, Gottschald, Schmidt-Michelsen u. a. m.

Wenn aber trotz all dieser Umstände und günstigen Voraussetzungen in Leipzig doch nicht Mehr und nicht Ausgezeichneteres erreicht worden ist, so erklärt sich diese Hemmung wohl vor allem daraus, daß die klassische Musikstadt, neben der Pflege der Tonkunst, für Genuß und Förderung der bildenden Künste stets nur eine verhältnismäßig laue Anteilnahme zu erübrigen vermocht hat und vermag. Ein wirklich passioniertes und aktiv lebendiges Interesse auf diesem Gebiet ist hier nur in einem recht beschränkten Kreis von Liebhabern anzutreffen. Im übrigen werden Kunstwerke beachtet und geschätzt, soweit sie allgemein gefällige Eigenschaften besitzen, oder unter der Ägide eines renommierten und gut empfohlenen Namens stehen. Diese Art von »Kunstsinn«, für den Kunst nicht sowohl leidenschaftliches Bedürfnis und Herzenssache als vielmehr Objekt der allgemeinen Bildung und bequemer Unterhaltungsgegenstand ist, dominiert denn sichtlich auch unter dem Publikum des Kunstvereins, dessen Ausstellungen durch Rücksichtnahme auf diese Majorität notwendig im Niveau etwas herabgedrückt werden, meist nur inmitten von allerlei Gleichgültigem oder direkt Schlechtem einzelne wirklich wertvolle, fortschrittliche Darbietungen vorzuführen pflegen.

Für die Jubiläumsausstellung aber ist man denn doch bestrebt gewesen, möglichst nur gute Qualität und Namen von anerkannter Bedeutung zusammenzubringen, wodurch zugleich eine Übersicht über die Haupterscheinungen des modernen deutschen Kunstlebens geboten werden sollte.

Auffallend reichlich sind auf dieser Ausstellung, die zugleich, ihrer Veranlassung gemäß, einen etwas retrospektiven Charakter wohl aufkommen lassen durfte, die älteren Meister vertreten: *Hans Thoma* mit zwei seelenvollen, warmtonigen Landschaften und einem Figurenstück (»Der verlorene Sohn«), dessen feine graugrünliche Farbenstimmung seiner frühen Art verwandt ist; *Karl Haider* mit einem großen feierlichen Landschaftsbild »Über allen Wipfeln ist Ruh«; dann *Joh. Sperl*, der Genosse Leibls, und der erst kürzlich wieder »entdeckte« *K. Hagemeister*, dessen warmer, kraftvoller, an Courbet erinnernder Farbensinn sich in zwei großen Landschaftsstudien sehr vorteilhaft dokumentiert; endlich einige frühe, auffallend feine Arbeiten der beiden Münchener *A. von Keller* und *Habermann* (Selbstporträt von 1876).

Von der neueren deutschen Malerei ist dann natürlich die einheimische und benachbarte Produktion vornehmlich berücksichtigt; die hauptsächlichen Meister aus Leipzig, Dresden und Weimar figurieren hier meist mit einzelnen namhaften und charakteristischen Werken: also *Klinger* (das diesen Sommer in Dresden gezeigte monumentale Zweifigurenbild »Quellnymphe«), *Greiner* (»Atelierszene«), dann aus Dresden Bantzer, Kuehl, Rob. Sterl und Zwintscher sowie zwei jüngere, aber auch in Leipzig schon vorteilhaft bekannte: F. Dorsch und H. Nadler, aus Weimar *L. von Hofmann* und *Hans Olde*, mit einem imposanten ganzfigurigen Damenbildnis.

Die Münchener Malerei in ihrer farbenfrohen, breitflächigen, gewandt dekorativen Art hat im Leipziger Kunstverein stets ein sehr dankbares Publikum gefunden; das erklärt den unverhältnismäßig breiten Raum, der in dieser Ausstellung Künstlern wie Putz, Erler, Walter Georgi usw. eingeräumt wurde. Weiter Landschaften von Rich. Kaiser, Ad. Hengeler, und — sehr eigentümlich in ihrer raffinierten Naivität —, von Th. Th. Heine. Die Berliner Sezession ist daneben numerisch nur schwach vertreten, qualitativ aber sehr vorzüglich durch je zwei Porträts von *Liebermann* und *Slevogt*, eine große figurale Komposition von *Corinth* (»Versuchung des hl. Antonius«) und Landschaften von Ulrich Hübner. Schließlich in isoliertem Auftreten zwei gute *Trübner*-Landschaften, ein ganz pariserisch gemaltes, sonneflimmerndes Parkbild (»Jardin du Luxembourg«) von Rich. Bloos, eine überraschend kraftvolle Alpenszenerie des sonst in Holland lebenden, aus Leipzig gebürtigen J. G. Dreydorff, zwei ideale Figurenbilder des Worpsweders Vogeler, und endlich, was in Leipzig u. W. noch nie gezeigt wurde, zwei große Figurenbilder *Hodlers*: eine »Tänzerin«, wohl aus der letzten Zeit, und der etwas ältere, jäh bildauswärts stürmende »Ahasverus«. Aber auch an guter *Plastik* fehlt es in dieser Ausstellung nicht, genannt seien Porträtbüsten von C. A. Bermann, R. Diez, A. Volkmann, Benno Elkan, größere Figuren von Klimsch, (»Mädchenakt« in Holz), Kolbe (»Tänzerin«), F. Poeppelmann, Sascha Schneider (Marmorfigur eines »Gürtelbinders von etwas weichlicher aber nicht uninteressanter Ausführung), einzelne Tierfiguren von Fritz Behn, Gaul und Tuaillon. Alles in allem eine Ausstellung die, nicht bloß für Leipziger Ansprüche, sehr Bemerkenswertes bietet; zwar im Ganzen weniger der jungen Kunst von Heute und Morgen als der teilweise schon etwas alt und routiniert gewordenen von Gestern gewidmet, aber doch mit ihren nicht einmal hundert Nummern ungewöhnlich reich an Stücken von bleibendem Wert und beinahe völlig frei von eigentlich Minderwertigem. Man darf es also auch mit gutem Gewissen wünschen, daß der bereits geäußerte Plan, gute Stücke aus der Ausstellung durch Ankauf dem Museum zu erhalten, in möglichst weitem Umfang sich realisieren möge. *Dr. M. W.*

NEKROLOGE

In Florenz ist der Bildhauer **Friedrich Beer** gestorben. Mit ihm ist ein reich begabter Künstler dahingegangen. Er war in Brünn am 1. September 1846 geboren, arbeitete fünf Jahre unter Franz Bauer und Radnitzky an der Wiener Akademie und ging dann nach Rom. Bekannt ist sein lebensgroßer Dürer als Knabe in der Berliner Nationalgalerie und von seinen zahlreichen Büsten die Munkacsys im Pester Nationalmuseum. Seit 1875 lebte Beer meist in Paris, wo er auf den Ausstellungen des Salons häufig vertreten war.

PERSONALIEN

Dr. **M. J. Binder,** Direktorialassistent des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, wurde zum Direktor des Berliner Königl. Zeughauses ernannt.

Dr. **Wilhelm Ernst Bredt** ist zum Konservator der graphischen Sammlung in München ernannt worden an Stelle von Dr. Otto Weigmann, der auf sein Ansuchen aus dem bayerischen Staatsdienste entlassen wurde.

WETTBEWERBE

Die Entwürfe zum neuen Berliner Opernhaus. Im preußischen Ministerium der öffentlichen Arbeiten sind insgesamt 48 Entwürfe zum Neubau des Opernhauses eingegangen, einschließlich der zehn Arbeiten, die von den gegen ein Honorar von 3000 M. besonders eingeladenen Architekten Billing, Burein, Dülfer, Theodor Fischer, Frentzen, Lossow & Kühne, March, Möhring, Moritz & Schmitz geliefert wurden. Von den sonst zugelassenen Mitgliedern des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine sowie des Bundes Deutscher Architekten haben also nur 38 dem Ministerium Skizzen zur Verfügung gestellt. Sämtliche Arbeiten werden, dem Beschluß des Landtags entsprechend, von der preußischen Akademie des Bauwesens begutachtet werden.

DENKMALPFLEGE

Potsdam. Das Ortsstatut, das die Potsdamer Stadtverordnetenversammlung zum **Schutze des baulichen Charakters der Stadt** angenommen hat, wird hoffentlich endlich den zerstörenden Eingriffen ein Ende machen, die das Aussehen dieser Stadt in den letzten Jahrzehnten so schwer geschädigt haben. Nach dem Statut, das an die Stelle des Publikandum Friedrichs des Großen treten soll, dürfen innerhalb eines bezeichneten Schutzgebietes, in dem alle historischen und architektonisch wertvollen Bauwerke liegen, keinerlei bauliche Veränderungen vorgenommen werden. Außer den Veränderungen in diesem geschützten Gebiete verbietet das Ortsstatut die Anbringung von Reklameschildern, Schaukästen, Aufschriften und Abbildungen, sofern sie den Charakter der Stadt als Residenz und vornehme Wohnstadt gefährden. Diesem Charakter müssen auch alle Neubauten angepaßt sein. Die Entscheidung darüber fällt ein Sachverständigenausschuß.

DENKMÄLER

Das rheinische Bismarckdenkmal. Nach den wenig angenehmen Streitigkeiten, die der Plan des Bismarck-Nationaldenkmals auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück heraufbeschworen hatte, mag mancher an dem Zustandekommen des gewaltigen Projekts überhaupt gezweifelt haben. Aber diese Skeptiker haben die Energie und tatkräftige Begeisterungsfähigkeit der rheinischen Enthusiasten unterschätzt, die das Schifflein ihrer Lieblingsidee unermüdlich durch alle Klippen und Stürme hindurchgesegelt haben. Sie werden es nun trotz allen Hindernissen, und wenn nicht alles täuscht, in nicht zu ferner Zeit ans Ziel bringen. Man hofft sogar, daß bis zum 1. April 1915, dem hundertsten Geburtstage Bismarcks, das Monument, das freilich einen Aufwand von Millionen erfordert, der Vollendung mindestens nahegebracht sein wird.

Zur ordnungsgemäßen geschäftlichen Abwicklung des Unternehmens sind jetzt die Maßnahmen getroffen worden. Der alte Binger und Bingerbrücker Lokalverein, der bisher den Ausgangspunkt der Aktion bildete, löste sich auf, und an seine Stelle tritt ein über das ganze Reich sich ausdehnender »eingetragener Verein«, dessen konstituierende Versammlung am 17. Oktober in Bingen stattfand. Seinen Vorstand, dessen Präsidium der Reichstagsabgeordnete Dr. Beumer übernommen hat, steht ein »Vorstandsbeirat« zur Seite, zu dessen Vorsitzenden der Oberpräsident der Rheinprovinz von Rheinbaben, und zu dessen Ehrenpräsident der Reichskanzler v. Bethmann-Hollweg gewählt wurde, während etwa zweihundert Persönlichkeiten in allen deutschen Staaten und Provinzen der Propaganda dienen sollen.

Am folgenden Tage veranstaltete dann dieser neugegründete Verein eine große Feierlichkeit. Unter Böllerschüssen, Musik, Gesang, bei flatternden Fahnen, gutem Wein und allgemeinem Tücherschwenken ward eine Rheinfahrt unternommen. Der Dampfer kreuzte zuerst zwischen der Nahemündung und Rüdesheim um die Elisenhöhe, deren Situation noch einmal geprüft werden sollte. »Geprüft«, d. h. so, daß an der Entscheidung für diesen Platz nichts mehr gerüttelt werden sollte. Dabei bestätigte sich das alte Urteil: daß die Stelle an sich für die Aufstellung eines imposanten Wahrzeichens gewiß nicht ungeeignet ist, daß aber ihre Wahl trotzdem aus vielerlei Gründen, vor allem wegen der unmittelbaren Nachbarschaft des Niederwalddenkmals, zu bedauern ist. Allerdings: ändern läßt sich an diesem Punkte wohl nichts mehr, und so wollen wir aufhören, darüber unnütze und darum unfruchtbare Klage zu führen.

Dann ging es rheinaufwärts nach *Mainz,* wo in der Stadthalle eine große Kundgebung vorgesehen war. Hier hatten inzwischen *Wilhelm Kreis* und *Hugo Lederer* ihren neuen Entwurf aufgestellt und dem »Kunstausschuß« vorgeführt. Die beiden Künstler haben seit dem November vorigen Jahres, da der Beschluß zu ihren Gunsten fiel — es bildete das Ereignis, das den Sturm entfesselte —, ihre Vorschläge einer durchgreifenden Wandlung unterzogen. Eine Wandlung, die, soweit die Architektur in Frage kommt, eine völlige Neubearbeitung und eine große Überraschung bedeutete. Kreis hat der Kritik seiner früheren Projekte, dessen allzu mächtige, urtürmliche Formen als bombastisch getadelt wurden (auch von denen, die prinzipiell damit einverstanden waren), ein aufmerksames Ohr geliehen. Eine Reise nach Italien, die er im letzten Frühjahr unternahm, kam mit ihren Eindrücken und Anregungen hinzu. Und so stellt sich sein Rundbau heute ganz anders dar als damals. Er ist in der Höhe um ein bedeutendes Stück reduziert: rund *zwanzig Meter niedriger* ist er gehalten. Er ist ferner in der Gestaltung ruhiger, reifer, zurückhaltender geworden. Die ausladenden Halbtürme der Mauerpfeiler sind verschwunden; an ihre Stelle treten — man könnte sagen: im Gegenteil — zwölf flache Kuppelnischen, von dorischen Halbsäulen getrennt, über deren Kapitälen kräftig ausladende Kämpfer die Bogenlinien auffangen. Die zwölf Kanten sollen durch die Masken von Kriegerköpfen betont werden. Sehr schön wächst dann aus diesem Mantel der Rundbau heraus, der in sorgsam bedachten Übergängen zu der flachen Kuppel führt. Nach Westen, dem Strome zu, stellt eine schön gefügte (wenn auch in Einzelheiten noch verbesserungsfähige) Untermauerung den Übergang von den felsigen Hügeln zum Bauwerk dar; nach Osten zu lehnt sich an dieses der um vier Meter tiefer liegende Festplatz an, ein mächtiges Rechteck, von dorischen Kolonnaden umzogen, in deren Langseiten dreigeteilte Portals mit aufgesetzten Attiken die Zugänge anzeigen. Auch im Innern ist eine Säulenordnung eingestellt, um den Raum zu teilen und dadurch zu beleben. Hinter ihnen liegen vier Absiden, deren eine den sitzenden Bismarck Lederers beherbergt. Auch diese Statue hat eine Wandlung durchgemacht, wenn auch keine so radikale. Lederer hat der Figur das götzenhaft

Starre genommen, sie durch eine Wendung des Kopfes, durch eine bewegtere Hand- und Fußstellung reicher gestaltet, ohne ihre monumentale Würde anzutasten. Diese Skulptur ist ein Werk von hoher Schönheit und herrlicher Geschlossenheit der Wirkung geworden. Der Architektur fehlt durch die toskanisch-klassizistische Beimischung, die sie erfahren hat, das Hinreißende, persönlich Packende, das sie besaß. Aber die Art, wie Kreis sich gebändigt und die neuen Elemente mit den alten zur Einheit verschmolz, ist bewundernswert und sichert dem Ganzen die Zustimmung auch der bisher Grollenden.

Für ein **Denkmal für Franz Abt** hat der Berliner Bildhauer Viktor Heinrich Seifert den Auftrag zum Entwurf erhalten. Das Denkmal soll in Eilenburg, dem Geburtsort des Liederkomponisten, 1913 enthüllt werden.

Ein Grabmal für **Wilhelm Jensen** ist auf dem Friedhof der Insel Frauenchiemsee, wo der Dichter 1911 bestattet wurde, aufgestellt worden. Schöpfer desselben ist der Münchner Bildhauer Bernhard Bleecker, der jetzt auch den Auftrag für die Richard-Wagner-Büste in der Walhalla erhielt.

AUSSTELLUNGEN

Berliner Ausstellungen. Der *Salon Cassirer* hat zur Eröffnung seiner bedeutend erweiterten Räumlichkeiten, die nun das ganze Haus der Kunsthandlung und des Verlags in der Viktoriastraße einnehmen, eine Ausstellung veranstaltet, wie man sie kaum schon gesehen hat. Der Besitzer führt, zum Beginn des fünfzehnten Jahrgangs seines Geschäfts, hier einmal eine »Muster-Kollektion« von wahrhaft großartiger Wirkung vor. Er wollte einen Überblick über das geben, was er in diesen anderthalb Jahrzehnten getrieben, propagiert, ausgestellt und verkauft hat, und er erreichte das, indem er von allen bedeutenden Meistern, in deren Dienst er sich gestellt, hervorragende Werke zusammenrückte, zum großen Teil sogar Arbeiten ersten Ranges und von repräsentativer Geltung. Manets Folies Bergère-Bar, die aus der Sammlung Pélerin stammt, thront im Mittelpunkt und rings gruppieren sich Bilder der französischen Führer von Géricault, Delacroix und Daumier an bis zu Vuillard und Roussel, Gemälde der Deutschen, von Leibl und Liebermann bis Beckmann, Rösler und Brockhusen, Skulpturen von Rodin bis Mailol und Barlach. Es ist eine imposante Gesellschaft, ganz aus dem Prinzip einer strengen Auslese zusammengebeten, und sie stellt mit ihren hundert Werken etwas dar wie den Kern einer mit Sorgfalt und Geschmack komponierten modernen Galerie. Man möchte wünschen — was wohl aber leider kaum in Erfüllung gehen wird, — daß ein großherziger Kunstfreund ein paar Millionen aus seiner Tasche holt und das Ganze etwa der Stadt Berlin zum Geschenk macht, die um diesen unvergleichlichen Grundstock das städtische Bildermuseum herumkristallisiert, das sie plant. Es ist ein außerordentlicher Genuß, die Reihe abzuschreiten und zugleich zu beobachten, wie gut sich die verschiedenen Temperamente vertragen, wie zwanglos sich die Deutschen den Franzosen angliedern, wie machtvoll sich die großen fortschrittlichen Prinzipien der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts in diesen Zusammenhängen offenbaren. Paul Cassirer hat zu dem kleinen Katalog ein Vorwort geschrieben, in dem er mit begründetem Stolz auf diese Schar hinweist, als wollte er sagen: Seht, solche Werte habe ich in Berlin importiert! Niemand wird ihm den Dank dafür schuldig bleiben. Aber wenn er nun die Gelegenheit zu einer spitzigen kleinen Polemik gegen diejenigen benutzt, die es wagen, auch die allerjüngste Entwicklung aufmerksam zu verfolgen, so muß das zurückgewiesen werden. Cassirer hat sich da eine neue Formel zurechtgelegt: nicht die Entwicklung sei die Hauptsache, sondern das einzelne Werk. Früher klang es manchmal anders. Und es ist kein Zweifel, daß auch die Entwicklung an sich, selbst da, wo sie noch kein Bataillon von Genies aufzuweisen hat, ihr Interesse beansprucht und wichtig ist. Der Fall wäre belanglos, wenn er nicht aufs Neue die Nervosität und Eifersucht der Sezessionspartei fast drollig beleuchtete. Warum so aufgeregt, meine Herren? Kein Mensch glaubt heute, daß in dem gährenden »Expressionismus« (benutzen wir einmal dies zufällig entstandene, uncharakteristische Schlagwort) so viel Reife und meisterliche Abgeschlossenheit zu finden sei wie im mählich klassisch gewordenen »Impressionismus« und in der Kunst, die ihn vorbereitete und ihm unmittelbar folgte. Unsere ehrfürchtige Liebe zu den Meistern des 19. Jahrhunderts wird dadurch, daß wir uns auch mit der Jugend des 20. beschäftigen, nicht berührt.

Der Zufall will, daß zu gleicher Zeit eine große Kollektivausstellung von *Wassili Kandinsky*, die der »Sturm« veranstaltet hat, die allermodernste Malerei in ihren extremsten und radikalsten Vertreter in Berlin ins Treffen führt. Dieser in München lebende Russe ist ein echter Repräsentant der theoretisierenden Grübelei, in der sich die aufsteigende Generation heute verstrickt, weil sie den Ausdruck für die neue Sehnsucht, die sie in sich spürt, meist nicht organisch aus sich entwickeln kann. Kandinsky ist erst spät zur Kunst gekommen. Er war erst Nationalökonom, Gelehrter, »Attaché« der Moskauer Universität, dann, mit einem Sprung aus der Wissenschaft in die Praxis, Direktor einer Druckerei. Erst 1896 vollzog der damals Dreißigjährige seinen Übergang zur Malerei, wobei er mit originellen Illustrationen und dekorativen, recht geistreichen Blättern aus dem russischen Leben debutierte, um sich dann in seine merkwürdige Doktrin von der Farbe und der Form »an sich« zu verbohren. Er hat ja über seine Absichten ein lesenswertes Buch geschrieben (»Über das Geistige in der Kunst«), in dem ein mehr wissenschaftlich geschulter als künstlerisch empfindender Kopf sich einem erklügelten System in die Arme wirft. Kandinsky beneidet die Musik um ihrer absoluten Töne willen, die, losgelöst von allen konkreten Vorstellungen, imstande ist, Gefühle, Empfindungs-, Stimmungs-, Seelenzustände direkt auszudrücken. Und er möchte das in der Malerei ebenfalls erreichen. Durch Bilder, die gar nichts Wirkliches mehr darstellen, selten nur verschwommene Erinnerungen an Details der Welt zulassen, die sich vielmehr völlig auf abstrakte, nur in einem erweitertem Reich der Mathematik, der Geometrie oder Stereometrie existierende Formgebilde und auf kaleidoskopisch, doch sorgsam bedachte Farbenmischungen beschränken. Er überläßt sich dabei nicht dem Zufall und der Laune, sondern sucht genau die Stimmungswirkungen seiner Form und Farbelemente zu berechnen, wobei er den einzelnen koloristischen und linearen Werten musikalische, seelische und gleichsam theosophische Bedeutung beimißt und mit ihnen als mit Symbolen operiert. Es ist fesselnd, wie er sich dafür eine Art Kodex ausgearbeitet hat (in jenem Buche); aber die ganze Doktrin zerfließt doch von selbst. Die Musik ist eine rein abstrakte Kunst. Die Malerei aber entlehnt alle ihre Farbenvorstellungen aus der Erfahrung des Auges, die sich nicht ausschalten läßt. Die Farben können wohl auch — das wissen wir alle — auf dem Umweg über die Sinne auch unsere Empfindung beeinflussen, aber doch immer nur im engsten Anschluß an die Erscheinungen der Wirklichkeit. Mit solchen Experimenten des Intellekts kommen wir allerdings nicht weiter. Die Jugend mag sich hüten, vor lauter Logik und Gedankenkonsequenz die Frische des Schaffens zu verlieren.

M. O.

Chemnitz. Die Oktober-Ausstellung der **Kunsthütte** ermöglichte durch die Aufnahme von 18 Werken des Kölner Künstlers **Friedr. Aug. Weinzheimer** die wertvolle Bekanntschaft mit einem jungen Könner. Ganz abgesehen von seinem wirklich bedeutenden zeichnerischen Vermögen, dessen glänzenden Beweis das »Empfindung« genannte Bild bietet, zieht die Durchführung seiner persönlichen Erkenntnis von Rhythmus und Komposition im Bilde außerordentlich an. Wie überraschend ist die Wirkung seiner »Blauen Stunde«! Ein aufbegehrendes Weib an der Seite des kraftlos hingesunkenen Mannes einzig durch zwei großzügig komponierte Linien zusammengehalten. Die Konturen des männlichen Aktes sind im bewußten Einklang zu den wenigen Linien der Natur gestaltet; dazu die brünstige, fast morbide Sinnlichkeit der Gruppe ergeben diesen interessanten, bedeutenden Gesamteindruck. Daneben das ganz monumental empfundene »Martyrium des heiligen Sebastian«, wo der Aufbau der Figuren in seiner streng behaupteten Gliederung stark an Dürer erinnert; man vergleiche nur eine von dessen Kreuzigungsgruppen. Die farbig betonten Bogen und Köcher der Schützen wirken hier hervorragend in sparsam betonter dekorativer Absicht, ohne die einheitliche Wirkung zu zerstören. Leider zerreißt das koloristisch ganz glänzend wiedergegebene, leuchtend rote Tuch auf dem Bilde »Mann und Weib« unbedacht die sonst gute Komposition. Zweifelsohne hat Weinzheimer den virtuos behandelten männlichen Rückenakt nur noch durch den intensiv roten Hintergrund betonen wollen; aber solche Einzelheiten dürften nicht auf Kosten des Gesamteindruckes geschehen. Hier liegen noch Wege, auf denen Weinzheimer seine künstlerische Persönlichkeit weiterentwickeln kann, ohne dabei an Ursprünglichkeit und Kraft zu verlieren. Die Tongebung seiner Farbenstudie »Das Weib« deutet auf innerliche Beziehungen des Künstlers zur Glasmalerei. Vielleicht erfüllen sich bei nächster Gelegenheit auch die hieran geknüpften Erwartungen. *St.*

Die **russische Akademie der Künste** hat die Beteiligung an der elften Internationalen Kunstausstellung in München 1913, die von der Künstlergenossenschaft und der Sezession veranstaltet wird, beschlossen. Da die russischen Künstler ultramoderner Richtung mit ihren bisherigen Erfolgen in München unzufrieden sind, so wird sich vermutlich die Gruppe der Teilnehmer an der Ausstellung ausschließlich aus Akademikern und ihnen nahestehenden Malern zusammensetzen.

LITERATUR

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett des Großherzogl. Museums zu Weimar. Erste Serie. Herausgegeben von *Hans v. d. Gabelentz.* (Erste Veröffentlichung der Prestelgesellschaft.) Frankfurt a. M. 1912. Fol. —

Veröffentlichungen alter Zeichnungen können wir uns gar nicht genug wünschen. Sie geben uns die edelsten Objekte bildender Kunst in einer Wiedergabe, deren Treue sich dank der Vervollkommnung moderner Technik kaum noch überbieten läßt. Der Wert alter Zeichnungen wird im Laufe der Zeit auch dadurch noch erhöht, daß sie bei sorgsamer Aufbewahrung den Alterskrankheiten verwandter Kunstwerke, z. B. der Ölgemälde, minder ausgesetzt sind. — So wollen wir denn auch das groß angelegte Unternehmen der Prestelgesellschaft dankbar begrüßen, um so mehr als die erste Veröffentlichung von der Zukunft das Beste erwarten läßt.

Die Anforderungen an eine solche Publikation betreffen dreierlei: die Auswahl des Stoffes, seine kritische Bearbeitung und seine technische Reproduktion. In letzterer Beziehung genügt unser Heft den höchsten Ansprüchen. Man vergleiche nur das Dürerische Jünglingsbildnis von 1521 (Nr. 5) mit dem Lichtdruck bei Lippmann (158), der uns doch damals bewundernswürdig genug zu sein schien. Wie viel feiner nuanciert ist dieser Lichtdruck, wie viel näher steht er dem Leben des Originales! Die kritische Bearbeitung ist, wie gewöhnlich bei derartigen Publikationen, auf die knappsten Angaben beschränkt. Das ist eine Auffassung, die sich schon damit verteidigen läßt, daß die meisten Zeichnungen bei so vollendeter Reproduktion abgesehen von der Bestimmung ihres Meisters zu weiteren wesentlichen Anmerkungen keinen Anlaß geben. Immerhin wäre es erwünscht, in einigen Fällen — bei streitiger Urheberschaft oder bei den Beziehungen zu anderen Arbeiten desselben Meisters — Gelegenheit zu einer ausführlicheren Erklärung zu geben. Beispielsweise würde man gern neben einer Studie eine verkleinerte Reproduktion des vollendeten Kunstwerks sehen, zu dem jene benutzt wurde oder etwa neben einer freien Kopie die Reproduktion seines Originales. Zu solchen Erörterungen bietet indessen der karg bemessene Platz unterhalb der Reproduktionen keinen Raum. Daher möchten wir es für die Fortsetzung der Publikationen anheimgeben, daß jedem Hefte ein Textbogen beigegeben werde, der mit seinen Nachfolgern beim Abschluß des ganzen Werkes zu einem Bande vereinigt werden möge. Die gegenwärtige Anordnung des Textes hat noch den weiteren Übelstand zur Folge, daß die Reproduktionen häufig von ihrer Unterlage abgebogen werden müssen, wodurch sie beim Hin- und Herschieben und Einordnen Beschädigungen ausgesetzt sind. Praktischer wäre es, die Reproduktionen allseitig, zum mindesten aber an zwei Seiten aufzukleben.

Für die Auswahl ist neben der ästhetischen Qualität natürlich auch der instruktive Wert der Zeichnung maßgebend. Von großen Künstlern ist alles willkommen. Denn manchmal vermehrt das flüchtigste Gekritzel einer ersten Skizze von ihrer Hand unser Verständnis für den Entstehungsprozeß eines großen Kunstwerkes. Bei unbedeutenderen Meistern muß die Qualität des einzelnen Blattes entscheiden oder etwa Beziehungen eines kulturellen Wertes, der sich nicht immer mit dem künstlerischen Wert zu decken braucht. Besonders dankenswert ist die Publikation von Qualitätszeichnungen einer einstweilen noch unsicheren Urheberschaft. — Schließlich muß für die Auswahl auch die Frage ins Gewicht fallen, ob die Zeichnung nicht anderweitig bereits genügend veröffentlicht sei. Von den bei Lippmann und Hofstede reproduzierten Rembrandtzeichnungen dürfte ein für allemal abgesehen werden, und von den in Lippmanns Dürerkodex vorhandenen Blättern wenigstens in den meisten Fällen.

Prüfen wir unter diesen Gesichtspunkten das dargebotene Material, so freuen wir uns, die früher unvollkommen reproduzierten Zeichnungen des älteren Holbein, Baldungs und Rembrandts in außerordentlich verfeinerter Wiedergabe nochmals und jetzt erst recht zu besitzen. Auch den Dürerischen Studienkopf wird man als eine Bereicherung neben dem Exemplar bei Lippmann gelten lassen. Noch willkommener sind natürlich die zum ersten mal gebrachten Blätter. Unter den Deutschen wäre zunächst die anonyme Federzeichnung des Christusknaben unter den Schriftgelehrten zu nennen Die traditionelle Bezeichnung »Israhel von Meckenem« gibt einen beachtenswerten Fingerzeig. Denn das Blatt gehört augenscheinlich dem Grenzgebiet zwischen niederländischer und niederdeutscher Kunst an, wobei die Bestimmung des Meisters von den Spezialisten

der Kunst des 15. Jahrhunderts (Lehrs und Geisberg) zu erwarten wäre. — Neben zwei vortrefflichen *Cranach*-zeichnungen und einer der etwas grotesken Zeichnungen *H. C. Stimmers* muß ein *Dürerisches* Studienblatt mit Gewandmotiven hervorgehoben werden. Obwohl Einzelheiten, wie die flüchtigen Zutaten von Gesicht und Händen der Knieenden, auf den ersten Blick befremden, hat Gabelentz m. E. doch richtig gesehen. Es freut mich sagen zu können, daß ich unabhängig von ihm, bei einer Nachprüfung bis auf zwei Blätter (L. 381, 572) dieselben Zeichnungen wie er als Belege der Echtheit zusammengestellt habe. Augenscheinlich gehören die Arbeiten zu jener Serie von Gewandstudien, mit denen sich Dürer im Zusammenhange mit größeren malerischen Plänen 1520/1521 beschäftigte. Die verschiedenen meisterlichen Studien nach einem pelzgefütterten Sammetrock könnten möglicherweise einer Anbetung der Könige zugedacht sein, die Dürer damals erwogen zu haben scheint. (Vgl. L. 584.) — Die Zeichnung *Rottenhammers* von 1597 — eine der besten ihres Meisters — bietet in ihrer unbeholfenen Annäherung an Tintoretto noch ein gewisses Interesse. *Lindtmayers* Wappenzeichnung wäre dagegen wohl entbehrlich gewesen. — Unter den Niederländern finden wir Blätter hohen Wertes: den großen Frauenkopf des *Lucas v. Leyden*, die Studien von *Pieter Brueghel d. Ä.*, *Rembrandt*, *van Dyck*, das stattliche, ersichtlich von Rembrandts berühmtem Londoner Selbstbildnis inspirierte Bildnis *Vlincks* und das anonyme Salomeblatt, das in die Nähe von *Cornelis Engelbrechtsen* weist. — Das *Rubenssche* Bildnis der Grafen Arundel erscheint als minder wichtig, da es durch eine rohe Retusche des Kopfes total entstellt und verfälscht ist. Eine ganz ähnliche brutale Überarbeitung kommt auf einer verwischten echten Kohlestudie des Rubens im Bremer Kabinett vor. (Gruppe zu einem Sturz der Verdammten.) Die Rötelstudien von *Bega* und *Toorenvliet* sind echt und typisch, wenn auch nicht interessant und die Kompositionen von *Everdingen*, *Cuyp* und *Dusart* gehören zu jener populären, aber minder anregenden Kategorie der »fertig gemachten« Zeichnungen, die zu ihrer Zeit für den Markt produziert wurden. Dahin könnte man auch die Federzeichnung *Hans Bols* rechnen, wenn sie nicht in ihrer liebenswürdigen Fülle als die Arbeit eines Miniaturisten von vornherein anders bewertet werden müßte. — Den Beschluß der Reihe machen je zwei Italiener und Franzosen. Von *Domenico Campagnola* eine signierte Federzeichnung der Stigmatisation des hl. Franz, von *Alessandro Allori* eine etwas leere Porträtstudie in roter und schwarzer Kreide, von *Boucher* eine wundervolle Studie zu einem Tritonen und von *Watteau* ein Frauenköpfchen. Das letztere Blatt ist das einzige der Reihe, bei dem sich Zweifel an seiner Echtheit regen könnten. Wohl ist der Gesichtstypus der Dargestellten aus anderen Arbeiten Watteaus bekannt, dennoch aber sieht der zeichnerische Vortrag so leer und unlebendig aus, daß man die Kopie einer echten Zeichnung vor sich zu sehen glaubt. — Die wenigen Bedenken, die hier geäußert sind, möchten im Grunde weniger das Geleistete betreffen als vielmehr das noch zu Erwartende. Für die erste Lieferung haben wir alle Ursache dankbar zu sein, auch wenn wir uns von der Fortsetzung noch eine Steigerung des Dargebotenen erhoffen können. Bei aller Anerkennung des Herausgebers *v. d. Gabelentz* wollen wir schließlich auch der werbenden Bemühungen des Herrn *R. Schrey* in Frankfurt rühmend gedenken, der seinen Namen bei einem Unternehmen, das ihm zu danken ist, bescheiden verschwiegen hat.

G. Pauli.

Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung. I. Teil, Das Altertum: 2. Heft. Babylonisch-assyrische Kunst, von C. Frank. 3. Heft. Kretisch-mykenische Kunst, von Franz Winter. Leipzig, E. A. Seemann, je 1.20 Mk.

Die unhandlich große erste Ausgabe wird hiermit durch eine glückliche, höchst zeitgemäße Neubildung ersetzt. Auf je 16 Großoktavblättern sind in kleinem Maßstab je 16 bis 20 oder mehr Aufnahmen in chronologischer oder sachlicher Ordnung vereinigt. Einige Textseiten dienen zur Orientierung. Ein großartiges, bisher weit zerstreutes Studienmaterial kann hiermit einem Blick überflogen werden. Wenn es gelingt, die ganze Kunstgeschichte bis in die Neuzeit derart aufzuarbeiten, so werden wir einen Atlas ohnegleichen empfangen. *Br.*

Leopold Ziegler, *Florentinische Introduktion* zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste. Leipzig, Felix Meiner, 4 Mk.

Mit außerordentlichem Vergnügen folgt man diesem ästhetischen Anschauungsunterricht, worin an Brunelleschis Bauten (Domkuppel, Palast Pitti, S. Spirito) die Gesetze der Architektur, an Michelangelos florentiner Bildwerken die der Plastik und an Masaccios Malereien die des Freskos entwickelt werden. Sie fallen natürlich im Kopf des reinen Denkers sehr streng aus und ganze Kunstepochen, wie das Barock könnten davor nicht bestehen. Auch pflegen die Künstler kraftvoller Schöpfungszeiten ein Gesetz der Freiheit in sich zu tragen, das aller Zähmung und Belehrung spottet. Aber für das Urteil des Genießers, zumal des grüblerischen Deutschen ist eine solche denkende Vertiefung und Einbohrung doch sehr heilsam, zumal, wenn wie hier der Blick in alle Weiten und Breiten der Kunst und des Wissens herumgeführt wird. Die nötigen Bilder sind dem tiefgründigen Büchlein beigegeben. *Br.*

Wilhelm Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration.* München und Leipzig, R. Piper & Co., geb. 7 Mk.

Hier liegt ein Buch vor, an dem man eine ganze, ungemischte Freude hat. Nachdem einleitend die Entwicklung der mittelalterlichen Buchmalerei und die Anfänge des Holzschnittes in den Blockbüchern skizziert ist, werden Anfänge und Fortschritte des mit Holzschnitten illustrierten Buches und zwar sehr geschickt nach den Druckorten, Bamberg, Augsburg, Ulm, Köln, Mainz, Nürnberg, Basel, Straßburg, Lübeck beschrieben, woran sich die Vollender schließen, Dürer und sein Kreis, Hans Baldung, Urs Graf und Holbein. Es ist in hohem Maße belehrend und genußreich, an der Hand der eingedruckten 105 Proben zu verfolgen, wie aus den primitiven, noch auf Handbemalung berechneten Umrissen eine selbständige Schwarzweißkunst wird, die nun, ihrem Stil als Flächenkunst getreu, den völligen Einklang mit dem Druckbild sucht und erreicht oder andererseits unter den Händen von Malern der Bildwirkung nachstrebt, Gegensätze und Probleme, die schon von den Primitiven manchmal mehr unbewußt, von Dürer und Holbein einsichtig und vollkommen gelöst wurden. Das Buch ist famos gedruckt und ausgestattet, und es würde sicher noch einheitlicher wirken, wenn statt der Antiqua eine fette gotische Type verwandt wäre. *Br.*

VERMISCHTES

In **Steyr** wurde eine dem Andenken an **Franz Wickhoff** gewidmete Gedenktafel enthüllt. Sie trägt die Inschrift: »In diesem Hause wurde am 7. Mai 1853 Franz Wickhoff, o. ö. Professor der k. k. Universität in Wien, der Begründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte, geboren. Gestorben zu Venedig am 6. April 1909«.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 6. 8. November 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KARL HAIDER †

In der Nacht vom 28. zum 29. Oktober, eine halbe Stunde nach Mitternacht, verschied in einem kleinen Häuschen des am Fuß der bayrischen Alpen gelegenen Dorfes Schliersee ein einfacher, schlichter Mann, in dem Deutschland einen seiner größten und eigenartigsten Künstler, einen seiner seltensten und edelsten Menschen besessen. Ein unheilbares, erst seit wenig Monaten in seiner ganzen Gefährlichkeit erkanntes Magenleiden hat dem Leben eines Körpers ein Ende bereitet, der vermöge seiner sonst durchaus gesunden und unglaublich zähen Konstitution noch Jahrzehnte der Träger einer Seele hätte sein können, die ihre schöpferische Kraft in tiefempfundenen Werken bildender Kunst zu äußern gewohnt war. Das Dasein dieses Mannes war reich an Kämpfen und Entbehrungen, reicher aber an innerer Harmonie und den großen geistigen Gütern, die allein uns über das Getriebe der Menschheit in jene Region zu heben vermögen, wo Glück, Zufriedenheit und Friede herrschen.

Karl Haider war am 6. Februar 1846 in der Münchener Vorstadt Neuhausen in einem kleinen, heute noch stehenden Jagdschlößchen als der Sohn des Kgl. Leibjägers und bekannten Zeichners Max Haider und seiner aus Kurzell im südlichen Baden stammenden Gattin, einer geborenen Feßler, zur Welt gekommen. Beide Eltern haben dem Sohn das Beste ihres eigenen Wesens, ihrer Stammeseigentümlichkeit mitgegeben, und aus dieser Mischung oberbayrischen und alemannischen Blutes erwuchs seine groß empfindende Seele, deren Werke Ewigkeitswert haben und für uns eine Quelle stets neuer Beglückung sind. Mit zwölf oder dreizehn Jahren begann Haider zu zeichnen, nachdem er sich schon früher einer andern Kunst innig verbunden gefühlt hatte, der Musik, die ihn als treueste Freundin und Trösterin bis an sein Lebensende begleiten sollte. 1860 oder 61 trat er in die Münchener Kunstschule ein, wo Professor Hermann Dyk sein Lehrer war, 1862 in die Kgl. Akademie der bildenden Künste, wo er zwei Jahre den Antikensaal unter Joh. Georg Hiltensberger und ein Jahr die Malklasse unter Hermann Anschütz besuchte. Einen Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung hat nach seiner eigenen Aussage[1]) keiner der Akademielehrer auf ihn ausgeübt und nur in der Natur und den großen alten Meistern anerkannte er seine wahren Lehrer. Schon während der Kunstschulzeit und später auf der Akademie war er mit Adolf Oberländer, Franz von Defregger und Wilhelm Leibl bekannt geworden, Ende der sechziger Jahre mit dem sehr für ihn eintretenden Adolf Bayersdorfer, durch den er wieder zu dem anregenden, leider so früh verstorbenen Viktor Müller in Beziehung trat. Dem Kreis, der sich um diesen scharte, gehörten außer Leibl und Bayersdorfer auch die Maler Hans Thoma, Wilhelm Steinhausen, Adolf Stäbli, Otto Fröhlicher, später Wilhelm Trübner, der Dichter Martin Greif und der Psychologe Karl du Prel an, mit welchen allen Haider treue Freundschaft hielt und unter denen er, namentlich in Viktor Müller und Leibl, seine ersten und stärksten Verehrer wußte. Vor allem ein kleines Bild von 1873, zwei Bauernmädchen im Garten unter einem Blütenbaum hatte das Entzücken der beiden Künstler wachgerufen[1]) und auf Leibls Drängen mußte Hirth du Frênes, der sich gerade in sehr guten Verhältnissen befand, das Werk erwerben. Aus seinem Besitz ist es vor einigen Jahren in die Sammlung des Münchener Schriftstellers Wilhelm Weigand übergegangen. 1874 führte Haider ein Münchener Bürgermädchen namens Katharina Brugger, eine Nichte des Bildhauers Friedrich Brugger, als Frau heim und nach Aussage seiner Freunde hatte das Glück ihn in ihr ein Wesen finden lassen, das vollkommen seiner würdig, von ähnlich tiefer Gemütsart und gleicher Reinheit und Hoheit der Gesinnung war. Mit ihr verbrachte er vier glückliche Monate des Jahres 1875 in Florenz in lebhaftem Verkekr — sie wohnten, wenn ich nicht irre, sogar im gleichen Haus — mit Arnold Böcklin, der ebenfalls den Zug zum Großen in Haiders Kunst fühlte und sich außerdem an seinem ausdruckvollen Gesang und Klavierspiel erfreute. Die glückliche Ehe dieser seltenen Menschen, aus der zwei Söhne hervorgegangen waren, sollte leider nur von kurzer Dauer sein. Anfang der achtziger Jahre erlag die Frau, die uns ein Bildnis des Künstlers in ihrer ganzen Feinheit schildert, einem tückischen Lungenleiden und ließ Mann und Kinder in unglücklichen Verhältnissen zurück. Haider hatte, da sein Vater früh gestorben und die Mutter nicht in der Lage war, ihn ausreichend zu unterstützen, schon in jungen Jahren stark mit Entbehrungen zu kämpfen gehabt und soll z. B. einmal eine Reihe von Monaten in der Holzloge eines Kameraden kampiert haben. Seine schlimmste Zeit erduldete er aber in den zwei nun folgenden Jahrzehnten, als seine Kunst sich immer eigenartiger und größer entwickelte, beim Publikum und selbst bei seinen Kollegen jedoch fast gar kein Verständnis und keine Käufer fand, als hierzu noch andere schwere Störungen seines Seelenlebens traten, verursacht durch eine höchst unglückliche zweite Heirat, die er Ende der achtziger Jahre mit

1) Alfred Graf, Schülerjahre, Berlin 1912. S. 294.

1) Vergl. auch: Hans Thoma. Im Herbste des Lebens. München 1909. S. 46.

einer kinderreichen Witwe eingegangen war. In diesen schweren Zeiten (seit 1877) und bis zu seinem Tod hat dem Künstler in aufopferndster und selbstlosester Weise ein Mann zur Seite gestanden, dessen Name für immer mit dem seinen verknüpft sein wird und in dem er nicht nur seinen treuesten und besten Freund, sondern auch den tiefgründigsten Kenner und Verehrer seiner Kunst gefunden hatte, der allein ihr Wesen und ihre Größe in Worte zu fassen vermochte,[1]) der kunstsinnige Münchener Zoologe und Verfasser geistvoller Aphorismen, August Pauly. Noch eines anderen Mannes muß an dieser Stelle gedacht werden, des Schwagers des Verstorbenen, Josef Greinwald, der ihm gleichfalls in seinen schweren Zeiten in uneigennützigster Weise geholfen hatte. 1893 übersiedelte Haider für immer nach Schliersee und hier in der Abgeschiedenheit des oberbayrischen Gebirgsdorfes, im steten Verkehr mit einer ihn aufs tiefste ergreifenden Natur entstanden die großen Werke seiner zweiten Periode, hier findet ihn endlich auch die Welt, kauft seine Bilder, veranstaltet Ausstellungen und reicht ihm späte Ehren, von welchen ihn der von der Universität Breslau 1911 verliehene Ehrendoktor wohl am aufrichtigsten erfreut hat.

Haider war eine höchst merkwürdige Erscheinung im Kunstleben unserer Zeit. Gleich Böcklin und Thoma gehört er zu den Dichtern unter den Malern und so stand ihm schon ein großer Teil des in seinem Geschmack zum Impressionismus neigenden Publikums von vornherein fremd gegenüber. Aber auch von jenen Kunstfreunden, die sich an den Werken der beiden oben genannten Meister erfeuten, verstanden ihn lange Zeit nur wenige, da in seinen Bildern nichts von den phantastischen und die Phantasie zur Weiterarbeit anregenden Begebenheiten wie bei dem großen Basler zu spüren war, da er sich ferner einer Technik bediente, die allem Brauch und Herkommen zuwiderlief. Haider, dem man einen ganz eigenen Platz einräumen muß, war kein Fabulierer und Märchenerzähler, sondern ein Lyriker und zwar ein Lyriker von ganz einzig dastehender Kraft und Tiefe des Gefühls. Das Stück Landschaft, das er auf die Leinwand setzte, war nie die leere Kopie irgend eines bestimmten Naturausschnittes, sondern der Ausdruck einer mächtig ihn bewegenden Empfindung, eines seelischen Erlebnisses, mag dieses nun durch den Anblick einer schönen Gegend, durch ernste Musik oder durch Lektüre einer bedeutenden Dichtung wachgerufen worden sein. So sehr seine Landschaften, die häufig frei aus dem Kopf entworfen waren, das typische der bayrischen Voralpen geben, so wäre es doch unrichtig, wollte man hierin ihre Bedeutung und ihren ganzen Wert sehen, der vielmehr in dem Gefühlsgehalt zu suchen ist, in der feierlichen und abgeklärten Stimmung, die etwas ähnlich Beseligendes hat, wie die Musik der großen Meister von Bach bis Beethoven, die in der Dichtkunst ein Analogon in den wenigzeiligen Stimmungsbildern eines Goethe oder Martin Greif findet. »Seine figürlichen Bilder«, sagt August Pauly,[1]) »sind immer Dichtungen, poetische Darlegungen ihm harmonischer Wesen, deren geistiger Kern sich in wenigen bedeutungsvollen Eigenschaften ausspricht: Unschuld und Liebreiz der kindlichen Seele, Würde und Vornehmheit eines gereiften edlen Wesens, verklärte Resignation eines enttäuschten Lebens, Ernst und Tiefe des Forschenden oder, in der Beziehung göttlicher Personen aufeinander, die Hoheit des Göttlichen.« Haiders künstlerische Mittel mußten nach den Voraussetzungen, von denen er ausging, selbstverständlich anderer Art sein, als sie heute bei der Mehrzahl seiner Kollegen gebräuchlich. War er in seinen Jugendjahren der Natur mit der größten Bescheidenheit, mit einer heiligen Ehrfurcht, die Allem und Jedem Beachtung schenkte, gegenübergestanden, so trat mit dem immer stärker werdenden Zug zum Großen, Monumentalen eine Vereinfachung und Beschränkung auf das Typische der Naturerscheinung ein, die er nur merkwürdigerweise nicht gleichzeitig mit einer vereinfachten, sondern vielmehr sehr kompliziert und mühsam anmutenden Technik zum Ausdruck brachte. Schlechte Beobachter behaupten, er hätte jedes Blatt und jeden Grashalm einzeln gemalt, und erkennen nicht, daß er in seinem späten Stil das Detail viel weniger wahrnimmt wie je zuvor und immer nur auf den Gesamteindruck hinarbeitet, wie auch Form und Farbe bei ihm nie um ihrer selbst willen auftreten, sondern immer dem Seelischen, das sich im Ganzen ausspricht, untergeordnet werden. Die großen Wiesenflächen, die er, durchzogen von einem einsamen Fußweg oder einem klaren Bächlein, mit Vorliebe in den Vordergrund seiner meist sehr streng komponierten Bilder legte, sind ein ebenso einfaches Mittel, den Beschauer zu sammeln und Ruhe über ihn auszugießen, wie er durch die zeitweilige Fortlassung der Schlagschatten als einer vorübergehenden und wechselnden Erscheinung den Eindruck des Ewigen, Abgeklärten bedeutend erhöhte. Haiders Gebiet war beschränkt, beschränkter als das irgend eines anderen hervorragenden Künstlers; in ihm aber war er von einer unerreichten Größe, und wer jemals die unendliche Stille und Ruhe, das Beseligende seiner Werke empfunden hat, wird leicht über die Verzeichnungen, Unbehilflichkeiten und andere nebensächliche Mängel hinwegsehen können. Die allmähliche Entwicklung des Künstlers, in dessen Schaffen zwei Hauptperioden mit einem Wendepunkt gegen Ende der achtziger Jahre zu unterscheiden sind, wurde uns vor zwei Jahren in einer umfangreichen Ausstellung der Sezession eingehend vor Augen geführt.[2]) Die ältesten, mir bekannten Bilder tragen die Jahreszahl 1866, die älteste Landschaft, heute von den Söhnen des Künstlers aus dem Kunsthandel zurückgekauft, die Jahreszahl 1868. Als Hauptwerke seiner ersten Periode, die von Anfang an den Lyriker erkennen läßt, sich aber im Aufbau der Bilder und

1) August Pauly: Zu Karl Haiders 60. Geburtstag. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Jahrgang 1906, Nr. 29.

1) A. a. O.

2) Vergl. den Bericht über die Ausstellung in dem »Münchner Brief« in Nr. 30 der Kunstchronik, Jahrg. 1910/11, S. 65 u. f.

in der Technik durch viel subtilere und ungewöhnlich fein empfundene Ausführung von der späteren unterscheidet, sind zu erwähnen die »Blumenwiese« 1873, im Besitz von August Pauly in München, das »Selbstbildnis« 1875 (Wilh. Weigand, München), das Bildnis der ersten Gattin des Künsters 1875 (Besitz der Familie), die »Frühlingslandschaft« 1877 (Graf Lanckoronski, Wien), die Bildnisse seiner Söhne Walter und Hubert von 1881 und 1882 (W. Weigand, S. Röhrer, München), die »Herbstlandschaft bei Erding« 1882, im Besitz des Schreibers, und die berühmte »Moni« 1883, im Besitz von A. Pauly. Von den Hauptwerken der zweiten Periode, in der sich jener große Stil ausprägt, den man vor Augen hat, wenn man den Namen Haider hört und von denen sich fast in jeder größeren Galerie eines findet — nur München muß die Schande auf sich nehmen, in seiner modernen Galerie keinen Haider zu haben —, seien erwähnt die »Abendlandschaft« 1894 (Universitätsgalerie Würzburg), eine große Landschaft von 1895, früher in der Sammlung Oppolzer, jetzt in der Gemäldegalerie in Karlsruhe, eine »Landschaft mit Strahlen« 1899 (Frankfurt a. M., Städtische Galerie), die großartige Gewitterlandschaft des gleichen Jahres (Max Friedmann, Wien), die »Heilige Familie« 1900 (Konr. Dreher, München), »Die Mühlsturzhörner bei Berchtesgaden« 1901 (Museum Leipzig), »Charon« 1902 (Malsch, Karlsruhe), »Entsagung« 1906 (Mairowski, Köln), »Über allen Wipfeln ist Ruh« 1908 (Moderne Galerie Wien), »Frühling« 1910 (Boveri, Baden, Schweiz) und eine andere Fassung des von ihm öfters behandelten Themas »Über allen Gipfeln ist Ruh« 1912, bei Herrn Mairowski in Köln. Seine letztbegonnenen Arbeiten waren gleichsam Vorahnungen des frühen Todes, eine »Asphodeloswiese« und »Die Gefilde der Seligen«, erstere nur bis zur Aufzeichnung, letztere bis zur ersten Untermalung gediehen. Sie versprachen Meisterwerke zu werden. Wenige Tage vor seinem Tode trugen ihm die Söhne die beiden Tafeln an das Krankenlager, damit er sie signiere, und lange, lange soll sein Blick auf ihnen geweilt haben, bis er sich wehmütig abwandte und den schwachen Körper in die Kissen zurücksinken ließ.

Haider hatte von der Kunst die höchste Meinung, auch in ethischem Sinne, und traf sich hier beinahe mit Beethoven, der bekanntlich so streng dachte, daß es ihm nach eigener Aussage unmöglich gewesen wäre, frivole Libretti wie Figaros Hochzeit oder Cosi fan tutte zu komponieren. Haider genoß in allen Dingen der Kunst nur das Größte. Die Dichtungen eines Homer, Sophokles, Dante, Shakespeare und Goethe, Condivis Leben Michelangelos, aber auch Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf bildeten seine Lektüre, zu der er immer wieder zurückkehrte und in mancher seiner Schöpfungen fühlen wir nachklingen, was ihn dabei bewegte. Eine Quelle stets neuer und reinster Erquickung war ihm die Musik der großen Meister Joh. Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, deren Werke er selbst mit einer Kraft des Ausdrucks wiedergab, die jedem, der es miterleben durfte, unvergeßlich sein wird. Den Größten erkannte er in Bach, und als ihm liebe Freunde zwei Tage vor seinem Ende Bachsche Sarabanden vorspielten, waren seine schwachen Äußerungen die höchster Beglückung und Trostes. In seinem Wesen waren hohe Gesinnung, Männlichkeit, Milde und ein feiner Humor in seltenster Weise vereinigt. Dem Tod, dessen Nähe er wußte — er litt an Magenkrebs, blieb glücklicherweise aber von Schmerzen ganz verschont — hat er mit sokratischer Ruhe entgegengesehen. Seine Empfindungsfähigkeit für Kunst, für seine Angehörigen und Freunde blieb trotz der immer zunehmenden Entkräftung bis in die letzten Tage wach, und so kann man sagen, er zog im Sterben noch die Summe seines großen, stillen Lebens.

W. BAYERSDORFER.

DER III. INTERNATIONALE ARCHÄOLOGISCHE KONGRESS IN ROM.

Dieser Kongreß, der vom 9. bis 16. Oktober in Rom tagte, hatte ebenso reiche Arbeits- wie Vergnügungsprogramme, die — allein von dem italienischen Komitee — gut vorbereitet waren und entsprechend verliefen. Um mit den festlichen Veranstaltungen zu beginnen, so war ein Abend in den beleuchteten Museums- und Repräsentationsräumen des Kapitols ein Gipfelpunkt; und unvergeßlich bleibt den Kongressisten der ganz vortrefflich arrangierte Ausflug nach Caere (Cervetri), wo auch neue bedeutende Ausgrabungen die alte etruskische Kultur zeigen und gewaltige Grabbauten mit denen des Niltales in Konkurrenz treten. Nicht minder gelungen war ein Ausflug nach Ostia, der alten Hafen- und Handelsstadt, wo gleichfalls neue Ausgrabungen für die wohlorganisierte und fruchtbringende Tätigkeit der italienischen Altertumsverwaltung sprechen.

Der Kongreß, der außerordentlich stark (ca. 1000 Teilnehmer) und zwar hauptsächlich von Italienern besucht war, die wohl sechsmal so zahlreich auftraten wie die anderen Nationen zusammen, verdient die Bezeichnung »international« daher nicht in dem Maß wie der an dieser Stelle schon geschilderte kunsthistorische Kongreß in Rom, der sich ihm anschloß. Auch hat in dem letzteren nicht ein solches Bestreben geherrscht, es den Italienern durch Annahme ihrer Sprache in Vorträgen und Diskussionen auch von Nichtitalienern recht bequem zu machen.

In den zwölf Sektionen des Kongresses wurden über 200 Vorträge gehalten, die vielfach interessante Resultate der Forschung brachten und oft lebhafte Diskussionen hervorriefen. An dieser Stelle soll nur das kunstarchäologisch und kulturhistorisch Wichtige der Verhandlungen des III. Internationalen Archäologischen Kongresses kurz angegeben werden.

In der I. Sektion (prähistorische und protohistorische Archäologie) hielt der Direktor der englischen Schule in Rom *Ashby* einen Vortrag in italienischer Sprache über die megalithischen Bauten von Hagiar-Prim, Mnaidra auf Malta und ihre Analogien in anderen Mittelmeergebieten. — *Taramelli* entwickelte mit Lichtbildern seine Ansichten über die prähistorische Zivilisation Sardiniens, während *Tagliaferro* und *Zammit*

die prähistorischen Gräber mit reichen Tierresten von Elefas antiquus und ihre Entwicklung auf Malta schilderten.

Wegen des Ineinanderreichens der Epochen und geographischen Sphären vereinigte sich diese prähistorische und protohistorische Sektion bald und fast stets mit der II. und III. (orientalische und prähellenische) und der IV. (italische und etruskische Archäologie). Hier sprach *A. J. Evans* zweimal, da für seinen ersten Vortrag die Diapositive ausgeblieben waren, über seine 9fache (3×3) minoische Chronologie, die er im allgemeinen festhält und mit neuen prächtigen Fundstücken belegte. — Die Stratifikationen von Haghia Triada entsprechen gemäß einer von Pernier vorgelesenen Mitteilung *Halbherrs* denen von Knosos. — *Pernier* zeigt dann noch mit Projektionen den neuesten Plan des Akropolis von Phaistos auf Kreta mit den von den Italienern so glänzend vollendeten Ausgrabungen des Palastes und seiner Nebengebäude. — Die Ausgrabungen von *Hatzidakis* zu Tylisos auf Kreta schildert dessen von Pernier vorgelesener Bericht, in dem die aufgedeckten Gebäude und die zahlreichen Funde (gewaltige Becken, ein männliches Idol in Bronze, zahlreiche Konsekrationshörner, Idole usw.) vorgelegt sind. Gebäude liegen in den drei Evansschen, wohl zu unterscheidenden minoischen Schichten übereinander; zu oberst fanden sich Spuren eines hellenistischen Tempels aus dem vierten vorchristlichen Jahrhundert. Auf Vorschlag des Vorsitzenden der III. Sektion *Sam. Wide* (Schweden) und von Pernier wurde an Hatzidakis ein Glückwunschtelegramm für seine Erfolge in Tylisos gesandt, das zu gleicher Zeit den Dank der Archäologen für die über jedes Lob erhabene Leitung der Altertümer Kretas durch Hatzidakis im letzten Jahrzehnt enthielt. — *Montelius* behandelte einmal die italische Bronzechronologie, dann die Kultur des etruskischen Regulini-Galassi-Grabes in Caere (Cervetri), dessen prachtvolle Fundstücke sich jetzt im Vatikan befinden, wo angesichts dieser Schätze noch eine Diskussion über die Datierungen von Montelius stattfand, der das Grab bis vor 800 v. Chr. zurückdadierte. Dieser Vortrag hatte bei der Bedeutung des Redners, und da man am Tage vorher Caere und das Regulini-Galassi-Grab auf dem Kongreßausfluge besucht hatte, besonderes Interesse erregt. — Die Situlen und figürlichen Bronzen Oberitaliens studierte *Ghirardini* auf Grund der neuesten Funde und Forschungen; er sieht hier lokale Weiterentwicklungen von aus dem östlichen Mittelmeer kommenden Motiven. —

Die V. Sektion (Geschichte der klassischen Kunst) versammelte, abgesehen von den vereinigten vorhergenannten Sektionen, stets die meisten Zuhörer. — *Friedrich von Duhn* (Heidelberg) sprach über griechische Kunst in Süditalien und Sizilien und gelangte, von einheimischen Terrakotten aus Locri, Reggio und Medina ausgehend, über die großen Terrakottastatuen Siziliens und einen aus Locri stammenden Kopf (jetzt im Museum zu Syracus) zu dem Wagenlenker von Delphi, den er als ein Werk des Pythagoras aus Rhegium, jenes großen, bahnbrechenden Bildhauers des 5. Jahrhunderts, ansehen will. — *F. Noack* (Tübingen) behandelte den ältesten Tempel von Eleusis, dessen Traditionen durch alle Neubauten bewahrt werden, deren Pläne er jeweils durch Lichtbilder zeigte. ‚Megaron und Treppenanlage der altkretischen Paläste von Phaistos und Knosos sind hier ursprünglich übernommen, wie ja auch der Kult der Demeter von Kreta nach Eleusis gekommen sein soll. — *Heinrich Bulle* (Würzburg) legte eine neue Ergänzung der Myronischen (Frankfurter) Athena und einen auf diese hin im Würzburger Museum mit A. Schlegelmünig gemachten Wiederherstellungsversuch der Athena- und Marsyasgruppe vor. — Höchst anregend wirkte der Vortrag des genialen amerikanischen Archäologen *A. L. Frothingham,* der mit der durch Gipsabgüsse und Lichtbilder und das Stillschweigen der Literatur belegten Hypothese auftrat, daß der Konstantinsbogen gar nicht von Konstantin, sondern von Domitian ursprünglich erbaut, für die Bedürfnisse späterer Kaisertriumphe bis zu Konstantin öfter geändert und zum Triumphbogen par excellence geworden sei. Mit der Verdammung des Andenkens Domitians müsse auch jede Erinnerung an ihn als ursprünglichen Erbauer geschwunden sein. — *Sir Charles Waldstein* (Cambridge) sieht in rein stilistischen Folgerungen in einem bis jetzt als hellenistisch angesehenen Kopfe der Sammlung Hogarth ein phidiasisches Werk und setzt ihn direkt in einen Parthenongiebel. — Auch Professor *Carotti* glaubt in einem von ihm in einer Villa gefundenen Marmorkopf ein Werk des Phidias zu sehen. — *Spinazzola,* der Direktor des Museums von Neapel und der dahin ressortierenden Ausgrabungen, berichtet über die neuen Ausgabungen von Paestum, Cumae und Pompeji. In Paestum wurde ein griechisch-römisches Gebäude neu aufgedeckt und der älteste Tempel der Stätte, die sogenannte Basilica, untersucht, wobei der Hauptaltar festgestellt und viele Einzelfunde, polychrome Terrakottafragmente aus der Mitte des 6. Jahrhunderts, gemacht und der Tempel als der des Poseidon erkannt wurde. — In Cumae galt es dem aus Vergil bekannten Apollotempel. — In Pompeji wandte man neue Ausgrabungsmethoden an, um die oberen Stockwerke und die Fassaden studieren zu können. Wirkliche Fassaden scheinen nicht existiert zu haben. Balkone und vorspringende Dächer, Malereien und prächtige Giebel gaben den pompejanischen Straßen Leben und Schönheit, wie man sich jetzt an der auf 300 m freigelegten Via dell'Abbondanza überzeugen kann. — *Erich Katterfeld,* der junge Bibliothekar des deutschen archäologischen Instituts in Rom, erklärt Skiagraphia aus den Autorenstellen als »Andeutungsmalerei«, bei der pars pro toto spricht; es sei weder perspektivische noch schattierte Malerei, wie man verschiedentlich das Wort erklärte. — Von größtem Interesse war noch die Vorlage und Erklärung von Photographien des vor kurzem erst bei Poltawa gefundenen reichen Gold- (15 Kilo) und Silberschatzes (45 Kilo) durch *Rostowzef.* Es sind stilistisch nicht einheitliche Kannen, Krüge, Schüsseln, Becher, Schmuck, teilweise mit reichen Dekorationen; eine Schüssel ist laut lateinischer Inschrift auf Bestellung eines Bischofs

gründlich repariert worden. Avaren mögen den aus verschiedensten Himmelsgegenden zusammengeraubten Schatz — es sind Arbeiten byzantinischer, südrussisch-gotischer, sassanidischer, ja vielleicht indischer Provenienz aus verschiedenen Perioden — in einem Moment höchster Gefahr um 800 n. Chr. vergraben haben. — *Rostowzef* beantragte in der VI. und VII. Sektion (Griechische und römische Altertümer usw.), daß die Plenarversammlung des Kongresses den Wunsch aussprechen sollte, daß die sogenannte »Mostra archeologica«, welche im vorigen Jahre im Thermenmuseum so großen Eindruck gemacht hatte, dieses Jahr aber für das Publikum und selbst für den Bestempfohlenen verschlossen bleibt, zu einer ständigen Institution ausgebaut werden möge. (Durch Zufall konnte sich dann der Referent noch in den letzten Oktobertagen an dieser bedeutsamen Ausstellung erfreuen und belehren, soweit sie noch zusammen ist.)

Aus der VIII. numismatischen Sektion ist ein Vortrag von *Gardner* zu erwähnen, welcher über die von ihm beim Unterricht in der Numismatik angewandten Methoden sprach.

In der IX. Sektion (Mythologie und Geschichte der Religion) begann *Hommel* (München) über die Astralsymbole auf den Grenzsteinen des alten Babyloniens (Kudurrus) aus der Zeit von ungefähr 1300 v. Chr. und ihre Bedeutung für die Archäologie und die Geschichte der Religion zu sprechen. Solche Symbole, wie sie sich auf diesen Grenzsteinen finden — wie der Centaur, der Feueraltar, die Drachendarstellungen —, die man auch auf Siegelzylindern bis um 3000 v. Chr. zurückverfolgen kann, sollten auch von der klassischen Archäologie in höherem Grade wie bisher beachtet werden. —

In der X. Sektion (antike Topographie) legte *Ashby* in Lichtbildern seine Forschungen über die vier hauptsächlichen Aquädukte des antiken Roms, die beiden Anio, die Marcia und die Claudia vor. — *Frothingham* legte neuen Wert auf die Wichtigkeit seiner Theorie über die Janus- und die Triumphbogen des alten Roms. — *M. A. Boldi* betonte die Notwendigkeit, den ganzen Unterbau der Marc Aurels-Säule freizulegen. — *Paribeni* hat Forschungen nach dem kleinen Palast des Nero angestellt und plaziert ihn an die Stelle des Vatikans. — Des stärksten Zulaufs erfreuten sich die hochinteressanten Vorträge *Bonis* auf Forum und Palatin. Namentlich auf dem Palatin konnte der ebenso gelehrte wie liebenswürdige Leiter der Ausgrabungen den Kongressisten, die in Scharen ihm folgten, die neuesten reichen Erfolge seiner Tätigkeit im Palast der Flavier usw. vorführen. — In das Gebiet der Topographie Roms gehört auch der mit lebhaftem Beifall aufgenommene Vortrag des jungen Hallenser Privatdozenten *Weege* über die Malereien der Domus aurea des Nero, die Fundstätte des Laokoon, und einen Trojanersaal, der in dieser Villa angenommen werden kann. Der Wunsch des Vortragenden, daß neue und systematische Ausgrabungen an dieser Stelle gemacht werden sollen, wurde lebhaft unterstützt.

Aus der XII. Sektion, die sich vorgenommen hatte, über die Organisation der archäologischen Arbeit zu beraten, konnte ich nichts in Erfahrung bringen. In der pannonischen Sektion hörte ich einen interessanten Vortrag des trefflichen Budapesten Gelehrten *Joseph Hampel* über religiöse Denkmäler in Pannonien und des Furtwängler-Schülers *Anton Hekler*, ebenfalls aus Budapest, über die Topographie und die Denkmäler von Dunapentele (Intercisa), welche letztere er in anregender Weise mit griechischen Originalen verglich, welche von der Provinzialkunst je nach Launen der Provinzialkünstler umgearbeitet oder nur in Motiven übernommen erwiesen wurden. Die Möglichkeit von Musterbüchern für die Provinzialbildhauer liegt wohl vor. —

Als nächster Kongreßort ist Algier bestimmt worden. Daß dort nicht das ganze Gebiet der Archäologie Gegenstand der Kongreßverhandlungen sein dürfe, wie in den 12 Sektionen zu Rom, darüber ist man wohl klar. Die gebundene Route, welche dem Kunsthistorischen Kongeß in Rom für seine Arbeit vorgeschrieben war, d. h. Einheitlichkeit und Beschränkung des Programms, möge als Vorbild dienen. Nordafrika ist ja ein großes und einheitliches Programm für sich allein. *M.*

NEKROLOGE

Dr. **Paul Kühn**, Bibliothekar an der Leipziger Universitäts-Bibliothek, ist, erst 46 Jahre alt, nach kurzer Krankheit gestorben. Der Tod dieses trefflichen Mannes verdient auch an dieser Stelle Erwähnung, weil sich Kühn als Verfasser eines umfänglichen und durch seine Eindringlichkeit wertvollen Buches über Klinger (1907, bei Breitkopf & Härtel) verdient gemacht hat.

PERSONALIEN

Wien. Dr. Ludwig von Baldaß ist zum Assistenten an der Gemäldegalerie am Wiener Hofmuseum ernannt worden.

SAMMLUNGEN

Weißenburg i. Elsaß. Hier wurde kürzlich ein Ortsmuseum eröffnet, das nach dem Namen eines Weißenburger Sammlers, welcher seine Schätze demselben zur Verfügung gestellt hat, **Westerkamp-Museum** genannt worden ist. Es ist in einem altertümlichen Fachwerkbau aus dem Ende des 16. Jahrhunderts aufgestellt worden und umfaßt zahlreiche Dokumente und Altertümer von lokal- und landesgeschichtlichem Interesse. Da Weißenburg die Kreishauptstadt eines Gebietes ist, das reich ist an römischen Ausgrabungen, besitzt es eine reichhaltige Sammlung römischer Funde. Das Museum wird von einer Ausstellungskommission verwaltet, die aus Vorstandsmitgliedern des Weißenburger Altertumsvereins besteht.

AUSSTELLUNGEN

Londoner Ausstellungen. Mr. Charles Aitken, der Direktor der »Tate Gallery«, erwarb sich ein besonderes Verdienst dadurch, daß er in dem ihm unterstehenden Institut eine beträchtliche Anzahl von Werken des Malers Burne-Jones dem Publikum zur Besichtigung geboten hat. Es sei nur kurz daran erinnert, daß der genannte englische Meister ein Anhänger der sogenannten präraffaelitischen Gemeinschaft war, die nach der Verwirklichung eines neuen künstlerischen Ideals suchte, das seinen Inhalt aus der unmittelbaren Anschauung schöpfen sollte; der innere Widerspruch aber, der den Keim der Auflösung bereits in sich

trug, bestand darin, daß jene Künstlergruppe zwar nach einem neuen Ideal trachtete, jedoch tatsächlich bewußt und unbewußt sowohl technisch wie inhaltlich die Vorgänger Raffaels nachahmte. Sie wollten die Dekoration und das Konventionelle durch Ausdruck, gesteigerte Lebhaftigkeit und Freiheit der Bewegung ersetzen. Ich bin ziemlich sicher, daß die Ägineten seinerzeit gerade so gegenüber der phönizischen, der ägyptischen und cyprischen Bildhauerkunst, oder doch ähnlich wie die Präraffaeliten gesprochen haben.

Eines der hier befindlichen Hauptbilder von Burne-Jones ist »*König Cophetua und das Bettlermädchen*«. Der König, in voller Rüstung, mit seiner Krone in den Händen, auf einer Stufe rechts des goldenen Thrones sitzend, blickt in Liebe und Bewunderung nach dem in Grau gekleideten Bettlermädchen, das er auf seinen Thron emporgehoben hat. Cophetua legt seine Krone, indem er dem Bettlermädchen den Sitz auf dem Thron einräumt, ideell und tatsächlich zu Füßen. Den bezüglichen Stoff hat Burne-Jones einer alten Ballade aus der Zeit der Königin Elisabeth entnommen, ein Gedicht, das Shakespeare mehrfach erwähnt und welches auch Tennyson für seine lyrische Dichtung als Unterlage benutzte. Die Verse, in der alten englischen Mundart geschrieben und den Inhalt des Bildes hinlänglich erklärend, lauten wie folgt:

»But marke, what hapned on a day,
As he out of his window lay
He saw a beggar all in grey
The which did cause him paine.

The beggar blusheth scarlet red
And straight againe as pale as lead,
But not a word at all she said,
She was in such amaze.

At last she spake with trembling voyce,
And said: O King I doe rejoice
That you will take me for your choice,
And my degree's so base.«

*

Der Schönheit und Jugend, verkörpert in einer edlen Frauengestalt, gleichviel ob sie eine Bettlerin ist, beugt sich der König und legt ihr, voller Liebe und Bewunderung, Herz und Krone zu Füßen.

Die Farben des Gemäldes sind nachgedunkelt; es glüht, funkelt und leuchtet, aber nicht in farbenfrohem, hellem, heiterem, venezianischem Glanz. Eine düstere Stimmung lagert über dem ganzen Werke, dessen Farben zwar schimmern und schillern, aber so, als wenn sie mit einem leichten Flor überzogen und abgedämpft, als ob es Interferenzfarben wären. Im übrigen vermag in Burne-Jones' »König Cophetua« ein Anklang an Mantegna's »Vierge de la Victoire«, im Louvre in Paris, und an Franz von Gonzaga gefunden zu werden.

Die in der Tate Gallery vorhandenen Bilder, die die *Artus-Sage* behandeln, erinnern uns daran, daß Burne-Jones der pessimistische, der melancholische Darsteller seines Ideals, des Keltentums, ist, der seinen Helden, den König Arthur, noch immer im mystischen Avalon weilen läßt, der selbst unerlöst und nicht imstande ist, durch seine Wiederkehr das mehr als 1000 Jahre auf ihn vertrauende und treulich ausharrende Volk zu erretten. Umgekehrt offenbart sich Tennyson in allen seinen Dichtungen als ein glühender Optimist.

Von weiteren zur Besichtigung gebotenen Werken Burne-Jones nenne ich zunächst »*Clara*« und »*Sidonia von Bork*«. Diese beiden aus dem Jahre 1860 stammenden Aquarellbilder erregten seinerzeit große Freude bei Ruskin und den Präraffaeliten. Die beiden Figuren stellen die Heroinen aus Pastor Meinholds »Sidonia von Bork, die Klosterhexe« dar, ein Buch, für das sich namentlich König Friedrich Wilhelm IV. lebhaft interessierte. Alsdann erwähne ich eines der besten Gemälde des Meisters »*Pan und Psyche*«. Der Inhalt ist dem »Earthly Paradise« von Morris entnommen und lautet etwa wie folgt: Psyche, untröstlich über den Verlust ihres Geliebten, wirft sich in den Fluß; dieser aber will, daß sie lebt und geleitet sie sanft auf eine Wiese, von der Pan, der Hirt, seinen Blick über das Wasser schweifen läßt. Pan kniet auf einem Felsen in der Landschaft, beugt sich zart auf die dem Wasser entsteigende Psyche herab und legt seine Hand auf ihr Haupt. Diesen ganzen äußeren Hergang hat Burne-Jones meisterhaft vertieft und seelisch empfunden, indem er alles Geschehene in einen einzigen Hauptmoment zusammenfaßt, den er in den Gesichtsausdruck der beiden handelnden Personen hineinverlegt und durch den er uns nicht nur die augenblickliche Situation erkennen läßt, sondern auch die frühere erklärt. Der ängstlich fragende, forschende und gespannt erwartungsvoll auf Pan gerichtete Blick des jungen, liebenden Mädchens ruft dessen Reue, Mitleid und von neuem seine Liebe hervor. Dadurch, daß Pan die Hand auf ihr Haupt legt, deutet der Künstler sinnig jene Liebe an, die als die veredelte von Dauer sein wird. Schließlich sollen wenigstens so bedeutende Werke wie »*Liebe unter Ruinen*«, »*Lanzelot und das Heiligtum des Graals*«, sowie Sujets aus der »*Faerie Queen*« genannt werden.

Ein wieder zu neuem Leben erwecktes Ausstellungslokal ist die 1875 ursprünglich gegründete »*Grosvenor Gallery*«, die dann aber nach und nach einging. Hier stellten die Präraffaeliten und so auch Burne-Jones zuerst aus. Die Wiedereröffnung der Galerie geschah durch eine sehr hübsche Ausstellung von Kostüm-Entwürfen zum »Wintermärchen«, die Albert Rothenstein gezeichnet hatte.

In der »*Leicester-Gallery*« sind es augenblicklich Landschaften und verwandte Sujets, vor allem außerordentlich gut gelungene Werke von George Clausen, die eine berechtigte Anziehungskraft auf das kunstliebende Publikum ausüben.

Aus der überreichen und vielleicht später noch zu besprechenden Anzahl von Ausstellungen will ich heute nur eine solche des löblich bekannten Photographen *Frederick Hollyer* nennen. Dieser hat seit einiger Zeit nämlich Experimente vorgenommen, um technisch den Prozeß des Dreifarbendrucks zu verbessern und künstlerischer zu entwickeln. Die Resultate dieser Bemühungen liegen jetzt vereint in einer Ausstellung in seinem Atelier 9, Pembroke Square vor und gewähren einen Einblick in den wirklich erreichten Fortschritt des betreffenden Spezialzweiges. Wer da weiß, wie schwer es sich gestaltet, z. B. nach venezianischen Aquarellen Turners den richtigen Ton der Atmosphäre wiederzugeben, der wird den hier vorliegenden Arbeiten Mr. Hollyer's sicherlich seine volle Anerkennung nicht versagen können. Andere gut gelungene Blätter sind farbige Reproduktionen nach Werken von Rossetti, Burne-Jones, Corot und Solomon. *O. v. Schleinitz.*

Straßburg i. Elsaß. Im **Elsässischen Kunsthaus** fand in der Zeit vom 23. September bis 22. Oktober eine Sonderausstellung des Straßburger Malers *Lucien Haffen* statt. Zurzeit hat der in Straßburg ansässige Maler und Graphiker *Adolf Graeser* eine Kollektivausstellung veranstaltet, welche insgesamt 43 Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen umfaßt. Die Ausstellung dauert bis zum 20. November und wird dann abgelöst von einer Kollektivausstellung des *Verbandes Straßburger Künstler*, der bedeutendsten Künstlergesellschaft Elsaß-Lothringens.

Graz. XIII. Jahresausstellung des Vereines bildender Künstler Steiermarks. Der Eindruck, den diese Ausstellung auslöst, ist befriedigend. Keine Schablone, es machen sich Individualitäten geltend und die persönliche Note einzelner gibt der Sache einen interessanten Charakter. Man kann mit dem Schaffen dieser wahrlich seine Freude haben. Wenn man nach dem Besuche zurückdenkt, bleiben manche Schöpfungen in schöner Erinnerung. Ein neuer Künstler ist aufgetreten. Heinrich Gollob. Er muß lange in Spanien gelernt haben und dennoch drängt sich jene nördliche Schwere hervor, die mit den Geschöpfen des Südens gut Hand in Hand geht. Doch ist sein Pinsel noch zu schwer. Seine Vorwürfe verlangen leichte Hand. Neben ihm muß sofort Willy Thöny aus München genannt werden, der in seinen scharf charakterisierenden Werken in Farbe und Stimmung am Platze ist. Der Landschafter Alfred Zoff mit den gelungenen Marinen, der zarte Tambenger, diesmal wieder Porträtist von Kinderköpfchen und Kinderfiguren, haben sich bereits durchgesetzt. Des letzteren Interieurs schwelgen in milder, poetischer Farbe. Marussig Anton, der Liebhaber der flackernden Farbe in Fabriken, Damianos Konstantin, haben teilweise vorzügliches gebracht. Sehr muß der junge, ich glaube stumme Bildhauer Ambrosi interessieren. Seine bekannten Porträtköpfe sind mächtig und ausgezeichnet getroffen. Altmeister Brandstetter bringt ebenfalls wieder Werke freier Schaffenslust und Schaffenskraft.

So zeigt es sich also, daß auch bei uns künstlerische Bestrebungen sich richtig ausdrücken können.

Dr. Richard Schlossar.

DENKMÄLER

Wien. Auf dem Minoritenplatze, vor der Sakristeitüre der Kirche, ist ein vom Bildhauer Hans Scherpe geschaffenes **Denkmal für Rudolf von Alt** enthüllt worden.

FORSCHUNGEN

„Sappho und die Quellnymphe“, das ist der Kern der neuesten Deutung von Tizians himmlischer und irdischer Liebe, mit der Dr. J. Poppelreuter, Direktor am Wallraf-Richartz-Museum, die gelehrte Welt soeben überrascht. Wie schon bei früheren Erklärungen, spielt auch bei dieser jüngsten Deutung eine literarische Quelle die entscheidende Rolle und zwar hat Poppelreuter in einem Gedichte des Ovid, in welchem die unglückliche Liebe der Sappho zu Phaon geschildert wird, seinen Schlüssel zu Tizians Geheimnis gefunden. Er führt als besonders schlagend folgende Stellen an: Nachdem Sappho ihr Liebesweh geklagt, erhebt sie sich bei Tagesanbruch

Grotten besuch' ich und Wald, als könnten mir Grotten und Wälder
Helfen, die Zeugen dereinst meines genossenen Glücks.
Wiederum find' ich den Wald, der oft uns beiden ein Lager
Darbot, über uns her breitend das schattige Laub.
An dem gebogenen Gras den befreundeten Rasen erkenn' ich,
Unserer Körper Gewicht hatte die Halme gekrümmt.
Glitzernd entspringt wie Kristall durchsichtig ein heiliger Quell dort,
Über ihn wölbt sich ein Lotosbaum von dem Rande des Wassers
Gleich wie ein Hain, und es grünt zart an dem Boden das Gras.
Hier nachdem ich, erschöpft vom Weinen, mich hatte gelagert,
Stellte mir vor das Gesicht eine Najade sich hin,
Stellte sich hin und sprach: . . .
(Es folgt der Rat, sich vom Leucadischen Felsen zu stürzen)
Sprach's und verschwand mit der Stimme zugleich: starr richt' ich mich aufwärts,
Und nicht halten des Aug's Wimpern die Tränen zurück.

Und als die Dichterin von ihrem Entschluß gesprochen, den Sprung zu wagen, heißt es:

Unter die Fallende breit' auch du Freund Amor die Flügel!

Dies ist das von Poppelreuter gefundene literarische Vorbild, das er mit Tizians Gemälde in Zusammenhang bringt. Der Kölner Gelehrte will seinen Fund demnächst ausführlich begründen, so daß man gut tut, das Urteil so lange zurückzustellen.

Eine Studie über **Giovanni d'Allemagna** publiziert *Carl Gebhardt* in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ (1912, Heft 10). Er versucht zuerst eine Trennung der Werke Giovannis und Antonio da Muranos, wobei er von des letzteren ohne die Mitarbeit Giovannis ausgeführtem Altar in Parenzo ausgeht. Nach Venturis Vorgang (Storia dell arte italiana, Bd. VII) nimmt er für Antonio allein folgende Werke in Anspruch: Verkündigung Mariä in San Giobbe zu Venedig, Dreiheiligenbild in San Francesco della Vigna zu Venedig (Mitarbeit Bartolomeo Vivarinis!), Anbetung der Könige im Berliner Museum. Von hier ausgehend, stellt er die These auf, die meisten der von Antonio da Murano und Giovanni d'Allemagna gemeinsam bezeichneten Werke seien in der Hauptsache als Werke Giovannis anzusehen und Antonio habe nur Handlangerdienste bei ihnen geleistet. So werden folgende Arbeiten als Werke Giovannis aufgestellt: Madonna in der Pinakothek zu Città di Castello (ganz früh), Paradiso in San Pantaleone zu Venedig (1444), Großer Altar in der Akademie zu Venedig (1445). Dazu fügt Gebhardt noch eine Modonna in der Chiesa dei Filippini zu Padua, die er als erster entdeckt zu haben glaubt und abbildet. Dies Werk findet sich aber schon bei Crowe und Cavalcaselle. Bei den Arbeiten in San Zaccaria nimmt er folgende Trennung vor: von Giovanni die beiden Doppelbilder, sowie die hl. Markus und Elisabeth, von Antonio die hl. Sabina, Hieronymus und Icerius. — Über die künstlerische Herkunft Giovannis trägt Gebhardt dasselbe vor, was er schon in seinem Buch über die Nürnberger Malerschule gesagt hat. Er bemerkt bei ihm starke nordisch-gotische Stilelemente, lehnt aber die alte, noch von Leonello Venturi mitgeschleppte, gänzlich verfehlte Annahme kölnischen Einflusses ab. Dagegen sieht er starke Beziehungen zur gleichzeitigen Malerei Nürnbergs und insbesondere zur Kunst des von ihm konstruierten Hans Peurl. Da aber die Chronologie ihrer Werke es verbietet, Giovanni d'Allemagna von dem sogenannten Hans Peurl oder diesem von jenem als abhängig zu betrachten, so verfällt Gebhardt auf folgenden Ausweg: beide Künstler sind Nürnberger, sie wandern nach Venedig, machen hier mit Antonio da Murano eine gemeinsame Lehrzeit bei einem venezianischen Meister durch und beeinflussen einander und den Italiener. Peurl kehrt von italienischer Kunst beeinflußt nach Nürnberg zurück, Giovanni wird immer mehr zum Italiener, ohne den deutschen Untergrund in seinem Wesen und seiner Schulung je ganz zu verleugnen. Natürlich ist auch diese Erklärung nur als Hypothese anzusehen.

Z. v. M.

LITERATUR

Emile Verhaeren, *Rembrandt.* Übertragung von Stefan Zweig. Leipzig, Inselverlag, M. 3.—.

Wenn ein Dichter zur Feder greift, um einen Dichtermaler zu beschreiben, so kann man neue Offenbarungen erwarten. Diese bleiben hier aus. Zwar erklärt der Verfasser eingangs seine Absicht, Rembrandt aus den Klauen der schnüffelnden, zerkrümelnden, kleinpeinlichen Kritik retten und ihn »von innen« erfassen zu wollen. Aber was dann folgt, ist nichts anderes, als eine gediegene, aber

landläufige Darstellung, die ohne jene kritische Vorarbeit gar nicht denkbar wäre, ja in der Hauptsache auf ihren Erkenntnissen und Formulierungen beruht. Immerhin, die unbedingte Verehrung, der Schwung der Sprache und die Kraft der Anschauung machen ihren Eindruck, achtzig beigeheftete Bilder geben eine Vorstellung der Meisterwerke. Die Verehrer des Dichters werden also nicht enttäuscht.

Br.

R. Burger-Villingen, *Geheimnis der Menschenform.* Leipzig, Fritz Eckardt, Textband und Bilderband à 12 Mk.

Ein Porträtmaler glaubt das Geheimnis entdeckt zu haben, daß das Wesen des Menschen, alle inneren Kräfte, Anlagen und Eigenschaften, sich im Äußern, in Gesicht und Händen ausprägen, und er hat einen genauen Apparat, Plastometer gebaut, womit ein Kopf bis auf den Millimeter aufgenommen werden kann. Es wäre logisch gewesen, weitere Folgerungen auf solche exakte Maßaufnahmen zu gründen. Statt dessen entwickelt der Verfasser ein System der Psychologie an — oft so fragwürdigen und zweifelhaften — Kopfbildern berühmter und berüchtigter Männer, und er bringt es fertig, Mund, Augen, Ohren, Wangen, Nasenformen, ja selbst Nasenlöcher usw. geistig zu deuten, wobei die flachste Geschichtsauffassung ihre Dienste leihen muß. Galls Schädellehre und Lavaters Physiognomik sind damit weit in den Schatten gestellt. Aber aller Aufwand von Lesefrüchten, Versen, Zitaten können nicht darüber täuschen, daß ein gewisser Wahrheitskern bis zum Abstrusen übertrieben ist.

Br.

Curt H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna.* Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei. Mit 79 Abbildungen auf 67 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann (Kunstgeschichtl. Monographien XV), 1911. 36 M.

Als die erste Monographie über den Altmeister der sienesischen Malerei, mußte dieses Werk auch vieles schon längst Bekannte und Publizierte aufnehmen. Es mußte von Grund auf das Problem der Entstehung der sienesischen Malerei untersuchen und das gesamte Milieu, aus dem heraus sich Duccios Persönlichkeit entwickelte, schildern. Dadurch ist der Umfang des Werkes ein ziemlich starker geworden. Aber da das Buch als grundlegende Zusammenfassung alles dessen, was wir über einen der größten Künstler aller Zeiten wissen, gedacht ist, ist sowohl dies, als der etwas hohe Preis des Werkes — dafür erhält man aber auch ein Corpus imaginum aller Duccioschen Werke — zu entschuldigen. Sehr richtig ist es, wenn Weigelt gleich am Anfang seines Buches vornimmt, von Duccio »als Ergebnis eines Jahrhunderts, als Fundament der folgenden« zu sprechen und ihn »als Glied einer Kette« zu sehen. Denn die Mehrzahl der Forscher wird wohl Duccio kaum mehr als einen kühnen Neuerer betrachten, sondern ihn vielmehr als den Künstler ansehen, der die sienesische Ducentomalerei, die von der »maniera greca« zur Trecentokunst überleitet, zur höchsten Potenz gebracht hat. Ebenso mit Recht hat Weigelt — entgegen der Ansicht O. Wulffs — die Annahme zurückgewiesen, Duccios Stil habe Einflüsse der französischen Gotik, und zwar auf dem Wege der Miniaturmalerei, erfahren. Die wenigen gotischen Einzelmotive leitet er vielmehr auf Giovanni Pisano zurück. Den Einfluß der reinen byzantinischen Kunst auf Duccio setzt Weigelt ganz minimal an, dagegen glaubt er, des Meisters Naturbeobachtung sehr hoch einschätzen zu müssen, ja, er geht so weit, hie und da unmittelbares Studium nach dem Modell annehmen zu können. Wir glauben es nicht, daß es mit der Naturkenntnis des altsienesischen Meisters so weit her war — und andere Forscher werden wohl auch dieser Meinung sein. Sehr interessant ist Weigelts Rekonstruktion der Madonna von Guido da Siena im Stadthaus von Siena; dieselbe erscheint uns durchaus überzeugend und bildet eine wichtige Stütze für die Theorie, daß Duccios Kunst aus dem Kreise des Guido emporgewachsen sei. Weigelt will in umfangreichem Maße Bilderkritik treiben. Seite 260 f. gibt er ein »Verzeichnis der erhaltenen Gemälde Duccios und seines Kreises«. Nun aber geht aus derselben hervor, daß er einen großen — und sagen wir gleich: wichtigen — Teil der von ihm angeführten Bilder *nicht* aus Autopsie kennt, so kennt er z. B. die in englischen Galerien befindlichen Bilder nicht, aber auch viele in der unmittelbaren Nähe von Siena vorhandene Gemälde hat er versäumt im Original zu studieren. Dadurch ist, meiner Meinung nach, die Beweiskraft vieler seiner Bestimmungen von vornherein genommen. Wichtiger als die ästhetisch-historischen Ausführungen wäre es gewesen, da es sich um die erste und — wenigstens nach den Absichten des Verfassers — grundlegende Arbeit über den Meister handelt, die sämtlichen ihm von anderen Forschern mit mehr oder minder guten Gründen zugewiesenen Bilder einer unmittelbaren, gründlichen Kritik zu unterziehen, um dadurch das Oeuvre zu sichten. Wir meinen, eine solche Arbeit wird uns erst recht ermöglichen, Duccios Persönlichkeit *ganz* zu erfassen. Wenn z. B. Weigelt von Segna di Bonaventura spricht und wir hinten sehen, daß er von den 19 angeführten Bildern 13 nur aus Photographien kennt, so können wir seinen Ausführungen unmöglich autoritativen Wert beilegen.

Bernath.

Pietro Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento.* 481 Abbildungen im Text und 35 Tafeln. Mailand, Hoepli, 1912. 60 Lire.

Eine Gesamtdarstellung der Geschichte der lombardischen Malerei, wie sie im vorliegenden, überaus stattlichen Bande gegeben wird, gehörte zu den wichtigsten Desideraten der kunsthistorischen Forschung. Beginnend mit den ältesten erhaltenen Denkmälern der Malerei in der Lombardei, den Mosaiken von S. Aquilino und S. Vittore in Mailand, verfolgt Toesca die Entwickelung der Großmalerei und der Miniatur bis auf die Anfänge Vincenzo Foppas. Kaum eine zweite Neuerscheinung der kunstwissenschaftlichen Literatur könnte man nennen, die eine solche Fülle von neuem Material, wie auch von neuen Gesichtspunkten enthielt, wie die vorliegende. Dies kann uns aber weiter nicht wundernehmen, denn Toesca hat sich schon längst durch seine grundlegenden Arbeiten als den wichtigsten Pionier in der Erforschung der nicht immer ganz einfachen Probleme der lombardischen Frührenaissancemalerei erwiesen. — Im Gegensatz zu den übrigen Gegenden Italiens spielt in der Entwickelung der Malerei in der Lombardei die Miniatur eine große Rolle, was wohl auf nordische Einflüsse zurückzuführen ist (im frühen Mittelalter scheint die deutsche Kunst nachhaltig in der Lombardei gewirkt zu haben, später, besonders gegen das Ende des 14. Jahrhunderts, ist es die französische Kunst, der die lombardische Miniaturmalerei die wertvollsten Anregungen zu verdanken hat). Diesem Umstand entspricht dann die sorgfältige Behandlung, die der Miniatur in Toescas Buch zuteil wird. Des Verfassers temperamentvoller, warmer Stil macht das wertvolle Buch zu einer angenehmen Lektüre. Mit der größten Anerkennung muß noch der ausgezeichneten typographischen Ausstattung und besonders der schönen Klischees gedacht werden.

—th.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 7. 15. November 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KÖLNER KUNSTBRIEF

Als genau vor einem Jahre in den Räumen des Kölner Kunstvereins anläßlich des fünfzigjährigen Jubiläums des Wallraf-Richartz-Museums eine Ausstellung aus Privatbesitz veranstaltet wurde, durfte sie von der Leitung mit vollem Rechte als eine Übersicht über »Kunst unserer Zeit« bezeichnet werden. Andere Ziele setzt sich eine Nachfolgerin, deren schlichte Etikette lautet: Kunst des 19. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz. Obschon eine ganze Reihe ausländischer, meistens französischer Gemälde diese wiederum vom Kunstverein veranstaltete Ausstellung ziert, ist der Gesamteindruck deutsch; es herrscht hier der Geist der »Deutschen Jahrhundertausstellung«. Manches wirkt gewissesmaßen wie eine Nachlese, und sie ist um so freudiger zu begrüßen, als auf jener unvergeßlichen Veranstaltung der rheinische Kunstbesitz nicht ganz gebührend vertreten schien. Wie in Berlin, gibt es auch hier Überraschungen; man findet Werke vergessener Künstler und nicht wenige, die geeignet scheinen, landläufige Meinungen zu korrigieren. Ein neuer Name ist beispielsweise Heinrich Wieschebrink, dessen Frauenbildnis unbedenklich ein Meisterwerk genannt werden darf. Ich weiß über den Künstler nur zu sagen, was im Kataloge steht: er ist 1852 in Düsseldorf geboren und starb bereits 1885 in Kassel. Ein Düsseldorfer Künstler ohne Düsseldorfer Malmanieren. Die feine Zurückhaltung in der Charakteristik der ehrwürdigen und gütigen alten Dame, der exquisite Farbengeschmack, mit dem das Weiß der Haube, die hellila Haubenbänder, das Schwarz des Kleides zusammengestimmt sind und die ungewöhnlich delikat durchmodellierten Gesichtszüge, das alles hebt dieses bereits vielbeachtete Brustbild beträchtlich über das Niveau der rheinischen Malerei in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Wo verbergen sich die übrigen Werke Heinrich Wieschelbrinks? Ein anderes, durch reiche kololoristische Vorzüge auffallendes Gemälde ist das »weiße Haus« des noch lebenden Franz Gustav Arndt, ein ungemein melodiös, auf ganz weiches Grün, Blau und Schwarz gestimmtes Kunstwerk aus der auch sonst gut vertretenen Sammlung Hermann Hertz. Arndt ist 1842 in Lobsens (Bromberg) geboren und lebt in Blasewitz. Derselben Sammlung gehört eine ganz frühe Landschaft Karl Hofers an, ein »Bauerngärtchen« von fast Sperlscher Liebe der Ausführung, ferner der prächtige Habermann vom Jahre 1873, dem man jüngst in der Berliner Auktion Kuthe begegnete. Andere reich vertretene Kölner Sammlungen sind die der Frau Emil Ölbermann und der Herren Feinhals, Meirowsky und R. Schnitzler. Die zuerst genannte ist vornehmlich an Bildern der Barbizon-Schule reich: genannt seien die Landschaften von Corot, Rousseau, Diaz und Daubigny. Fast ausschließlich Ferdinand Hodler gewidmet ist die Sammlung des Herrn Max Meirowsky, während die an neueren Düsseldorfern reiche Feinhalssche Kunstsammlung diesmal durch die ganz vortreffliche Auswahl von Zeichnungen von Constantin Guys auffällt. Daß in Köln ein Leibl nicht fehlen darf, ist selbstverständlich: »Die Kritiker« (1868) aus dem Besitze der Frau Joest sind zu berühmt, als daß hier mehr als ein Hinweis nötig wäre. Sie sind der Hauptschmuck einer Wand, die auch sonst viel Erlesenes bringt, die »Überraschte Venus«, ein ganz locker gemaltes Frühwerk Böcklins, die »Segelfahrt« (1878) von Hans Thoma, einen kleinen feinen Trübner, »Rastende Kavallerie«, von Ludwig Knaus und Gabriel Max je eine versöhnlich stimmende Probe ihrer Kunst und, was mir als rechtes Verdienst der Ausstellungsleitung erscheinen will, eine Reihe köstlich unbefangener und von hoher Malkultur zeugender kleiner Landschaften des jetzt sechzigjährigen Düsseldorfers Ernst te Peerdt, meistens aus den Sammlungen Hertz und Schnitzler. Ob dieser Künstler jemals in Düsseldorf selbst geschätzt werden wird, wie er es verdient? In der Kunsthalle ist er immer noch unvertreten ... Von deutschen Bildern möchte ich wenigstens noch erwähnen die beiden Landschaften vom alten J. A. Koch, die in ihrem schlichten Aufbau und dem ungewöhnlich harmonischen Kolorit den Vorrang vor all den gar zu »komponierten« Bildern der Jahrhundertausstellung verdienen, ferner die Damenbildnisse von Carl Sohn, die pittoreske Gewitterlandschaft Schirmers, Feuerbachs »Römerin« und ein herrliches Stilleben Schuchs aus der Sammlung Schnitzler. Ein sehr bemerkenswerter Courbet »Blick auf Ornans«, zwei Landschaften des jetzt wieder vielgenannten Paul Guigou († 1871), eine brillante »Familienszene« Eugène Isabeys, Bilder von Meissonier und Neufville, und schließlich mehrere Werke von Paul Gauguin vertreten die Kunst Frankreichs. Für sich steht Segantinis bekanntes Ave Maria-Bild, von dem wohl nur wenige wußten, daß es in Köln bewahrt wird.

Kein eng umschriebenes Programm also! Eine Ausstellung, die ohne Voreingenommenheit hier und dort, mit dem einzigen Maßstabe der Qualität, zusammengestellt ward. Sie ist durchaus das Verdienst von Dr. Hagelstange, der sich damit nicht nur erneut den Dank der rheinischen Kunstfreunde zu eigen gemacht hat, sondern zugleich auch seinen Gegnern, die vor kurzem eine ebenso ungerechtfertigte wie in den Mitteln verwerfliche Preßkampagne gegen ihn in die Wege geleitet hatten, eine vielsagende Antwort gibt. Merkwürdigerweise gibt es in Köln, vornehm-

lich in der Breitestraße, »Kunstfreunde«, die nach wie vor in der Schnellzugsverbindung mit Düsseldorf das beste Heilmittel gegen lokale Kunstschmerzen erblicken, die nichts mehr verdrießt, als daß Köln jetzt auch in der neuen Kunstbewegung eine wichtige Rolle spielt. Diese Herren haben den Erfolg der Sonderbundausstellung nicht verhindern können und sie werden auch nicht hindern, daß die mächtig aufblühende Stadt, wie einst im Mittelalter, eine Führerin auf dem Gebiete der bildenden Kunst wird.

Ein Symptom könnte freilich zunächst gegen diese Annahme sprechen: die Kölner Filiale der Ed. Schulteschen Kunstsäle schließt im nächsten Jahre endgültig ihre Pforten. Die finanziellen Erfolge sollen unbefriedigend gewesen sein; gewiß hat dazu aber auch die Unzulänglichkeit der Räume beigetragen. Seit kurzem hat Köln im »Rheinischen Kunstsalon« des Herrn Otto Feldmann einen Ersatz und man muß sagen, daß der vielseitige Inhaber, den die Leser dieser Zeitschrift auch als Schriftsteller kennen gelernt haben, es versteht, anregende und stets intime Ausstellungen zu arrangieren. Eine Besonderheit des neuen Salons sind die Sammlungen Pascinscher Zeichnungen und Aquarelle.

Schließlich sei noch hervorgehoben, daß bereits jetzt unter Mitwirkung der Stadt eine umfassende Ausstellung des »Deutschen Werkbundes« vorbereitet wird, die im Jahre 1914 in den Räumen des städtischen Kunstpalastes stattfinden wird. o

DER KNABENKOPF DER SAMMLUNG WEBER

In der »Kunstchronik« habe ich wiederholt meine Vermutung ausgesprochen, daß der Webersche Knabenkopf, der bisher als Rembrandt galt, eine moderne Fälschung sein könne. Dieser Tage wohnte ich der höchst interessanten Reinigung dieses Bildes durch Prof. Hauser bei.

Das Bild ist alt, die Farbe steinhart, *eine moderne Fälschung kann es also nicht sein.* Dabei hat es sich ungeheuer viel schöner und besser herausgestellt; das Schokoladenbraun des allerdings ganz von Rembrandtscher Malweise abweichenden Kostüms ist ein Braunviolett geworden (wie Bode es schon richtig nannte), ähnlich auf mehreren anderen Frühbildern vorkommend, z. B. auf der Minerva im Mauritshuis. Das Haar, die schön modellierte Stirn haben außerordentlich gewonnen.

Befremdend aber für mich bleibt, daß der Fleischton noch ebenso *orangegelb* geblieben ist, nachdem der Firnis heruntergenommen wurde. Das Fleisch ist mit reichlicher Verwendung von Gelb und Orange gemalt, so daß es sich noch ohne jeden alten Firnis goldig glühend von dem kühl gewordenen grauen Hintergrunde abhebt.

Frühbilder Rembrandts sind durchweg in kühlen Tönen gemalt, mit grün-gräulichen Schatten. Woher anders der Name der »grünen Rembrandts von Dr. Bode«, wie jemand die von Bode zuerst zusammengestellten frühen Rembrandts nannte? Er sagt von diesen Werken: Es fehlt der Färbung noch an einer richtigen Verwertung der Lokalfarben, welche einem *kühlen*, meist zu schwerem Gesamtton geopfert scheinen. Schreibt er doch z. B. vom Haager Selbstporträt: »Es ist von einem *kühlen* Tone, der mehr ins Grünliche als ins Bräunliche fällt ...« Bei zwei anderen Frühbildern, wovon das eine eben dieser Webersche Knabenkopf war, heißt es: »Beide Bilder sind keineswegs erfreuliche Leistungen des jungen Meisters, schwer und eintönig in der Farbe, in einem kühlen, in den Schatten bereits ins Grünliche spielenden Ton ...« Das ist auf diesem Bilde etwas anders geworden. *Jetzt ist ein warmes Orangegelb der dominierende Ton im Bilde*, und deshalb fällt eben das Werk für mich ganz aus den anderen Frühbildern heraus.

So rätselhaft mir dieses bleibt, hat der Kopf sich so vorteilhaft geändert, sind so viele Feinheiten darin sichtbar geworden, daß ich mich dennoch frage: wer anders als der junge Rembrandt könnte so gemalt haben? [1]) *A. BREDIUS.*

EINIGE NIEDERLÄNDISCHE UND DEUTSCHE WERKE DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS AUF DER AUSSTELLUNG 1912 IN GRANADA

Im Juni 1912 fand in Granada eine Ausstellung von Kunstwerken, vornehmlich aus kirchlichem Besitz Granadas, statt. Unter den allzu dicht und zahlreich aufgestapelten Bildern, Skulpturen, Teppichen, Handschriften usw., für die zwei Räume des Hauses des Herrn Meersmann im Alhambrapark zur Verfügung gestellt worden waren, befanden sich im Gegensatze zu so mancher Ausstellung alter Kunst einige bisher völlig unbekannte Bilder von guter Qualität. Sie mußten zumal den Kunsthistoriker reizen, weil sie einsam in dieser Umgebung einer Eingliederung in wohlbekannte Reihen harrten.

Die Ausstellung ist meines Wissens nur im soeben erschienenen Heft 7 der spanischen Zeitschrift »Museum« näher besprochen worden. Die vorgerückte Jahreszeit war wohl Ursache, daß kein Kenner deutscher und niederländischer Bilder Gelegenheit hatte, auf die Werke aufmerksam zu machen, die bald wieder im Dunkel der Kirchen und Klöster verschwunden sind. So sei es hier nachgeholt. Abbildungsproben finden sich in dem genannten Heft des »Museum«, dem Texte ebenda hat leider ein kritisches Eingehen auf die Werke ferngelegen.

Die Madonna mit der Rose des *Gerard David* (Nr. 52, Iglesia Magistral del Sacro Monte) dürfte auch dem genaueren Kenner niederländischer Kunst unbekannt gewesen sein. In der Monographie des Baron Bodenhausen fehlt sie. Farbig außerordentlich reizvoll wird man ihr nach der Abbildung im »Museum« kaum gerecht werden können. Das helle Grün und Blau des Hintergrundes, das feine Grau in der Ma-

1) Was die etwas auffallende Signatur, das frühe Monogramm, betrifft, vergesse man nicht, daß das damit bezeichnete frühe Selbstporträt in Nürnberg jetzt allgemein als Kopie anerkannt, das sichere Original im Haag aber unbezeichnet ist.

donnengruppe erinnerte unmittelbar an die hellfarbige, schöne Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums mit ihrem lichten Inkarnat und dem stofflich so glänzend charakterisierten grauen Pelzwerk. Die Verwandtschaft ist fast bedenklich nahe, denn das Haus und die Brücke links, sowie die Gruppe der Flucht nach Ägypten rechts kehren auf beiden Bildern gleich wieder. Daß David Jan van Eyck und Goes, Rogier und Memling kopierte, wird man zugeben, damit daß er sich selbst in solchen Dingen wiederholte, wird man nicht ohne weiteres einverstanden sein. Trotzdem steht der Fall nicht allein. Man vergleiche Gebäulichkeiten in der Budapester und der Kaufmannschen Anbetung Christi, man denke daran, daß die Madonna bei Johnson und das Vorbild jener in Darmstadt genau so auf dem Marienaltar im Louvre vorkommen. Doch wären auch diese Analoga nicht entscheidend, spräche nicht das Granadabild in seiner höchst reizvollen munteren Farbigkeit und dem sorgsam gezeichneten Marienkopf (die Abbildung entstellt denselben etwas) für Eigenhändigkeit. Man wird vor dem Original bei keiner Partie des Bildes an Schülerarbeit erinnert, das Gesicht der Madonna hat die feinlinige Zeichnung etwas eingebüßt. Der Schatten der rechten Wange ist vergröbert. Das Bild steht der meines Erachtens von Bodenhausen stark unterschätzten Berliner Madonna durchaus ebenbürtig zur Seite. Die beiden Madonnen der Sammlung Traumann sind demgegenüber in der Farbe recht monoton, wenn auch die Typik ausgesprochen die des David ist — die Suppenmadonna ist dazu von hervorragend guter Erhaltung.

Die Madonna mit zwei Engeln aus dem *Boutskreise* mußte das 15. Jahrhundert vertreten. Sie war schon bekannt durch die Autotypie, die Gómez-Moreno in seinem Aufsatz über die Bilder der Sakramentsschreine der kgl. Kapelle gab (Gazette des Beaux-Arts 1908, auch diese Abbildung entstellt das recht ansehnliche Bild, cf. auch jene im »Museum«) und ließ keineswegs vermuten, daß das in Farbe und Zeichnung gleich treffliche Werk dem Bouts selbst nahesteht. Die Erhaltung ist ausgezeichnet, die stoffliche Charakteristik des grünen Brokates wie der Glassäulen fast virtuos, das Inkarnat stark rosig, ganz ähnlich jenem des Marienaltars des David im Louvre. Die Typik der Engel und der Madonna spricht freilich nicht für D. Bouts. Als *so* trefflicher Schüler des Meisters aber ist uns der Künstler in der noch recht dürftigen Zahl bekannter Nacheiferer des Bouts sehr willkommen. Dirk Bouts' Hauptwerk hatte man leider in dem Sakramentsschrein belassen. Es ist die in der Auffassung ebenso liebenswürdige, wie im Schmelz der Farben hinreißend schöne Madonna, die Gómez-Moreno schon Bouts zuschrieb und in trefflicher Reproduktion beigab. Es ist wohl die glücklichste und harmonischste Madonnenschöpfung des bisweilen zu einsilbigen Meisters.

Der Hieronymus (Nr. 312, Bes. Don Luis Andrada) gehört zur großen Familie der von Dürers Lissaboner Werke abstammenden Bilder. Merkwürdigerweise ist er in der Zeichnung des Kopfes und der Hände, dem braunen Fleischton, in der schwarzen Umrandung der Finger und einzelner Gesichtsteile, sowie in der Art, wie die Lichter aufgesetzt sind, so daß das Fleisch speckig glänzend erscheint, so eng dem Stile des Meisters verwandt, daß man immer wieder an die Dürersche Werkstatt zu denken wagt — wäre nicht die durchaus niederländische Landschaft und Art der Zimmerausstattung gewesen. Das merkwürdige Bild, wohl von einem Dürer nachahmenden Niederländer, übertrifft alle mir bekannten Wiederholungen in bezug auf Sorgfalt der Ausführung. Der geistige Gehalt des Kopfes ist gering.

In einem Schaukasten war die *Naturgeschichte des Albertus Magnus* aus der Universitätsbibliothek ausgestellt. Den Band zieren zahlreiche Miniaturen, die in ihrer Wichtigkeit bisher ebensowenig beachtet wurden wie die Gruppe, zu der sie gehören. Durrieu[1]) und Gheyn[2]) haben die Handschrift in ihre Berichte über in Spanien befindliche flämische und französische Miniaturen aufgenommen, ohne ihre kunsthistorische Bedeutung näher zu erörtern. Der Verfasser Albertus Magnus wie die Inschriften in deutscher Sprache (z. B. »... scheppfst du das wasser in ...«, »... ist nit ...«) weisen auf Deutschland, ja schon auf Oberdeutschland hin. Im Stil sind sie, wie sich leicht erkennen läßt, den Werken des *Konrad Witz* verwandt[3]), ohne doch die gleiche künstlerische Bedeutung beanspruchen zu können. Eine Photographie, die mir von dem Photograph, Herrn Santa Cruz freundlichst übermittelt wurde (im »Museum« diese Aufnahme ebenfalls als Abbildung), machte es mir möglich, dem Künstler der Miniaturen weiter nachzuspüren. Danach scheint er derselbe zu sein, der zwei Werke der Wiener Hofbibliothek schmückte: Canon. Stundengebete und eine *deutsche* Übersetzung des Trojanerkriegs von Guido da Columna, beide Handschriften entweder für Kaiser Sigismund († 1437) oder für dessen Frau Barbara von Cilli († 1451) geschaffen (cod. 1767 u. 2773). Die letztere Handschrift hat auf Fol. 1 eine Inschrift: »*Martinus opifex*«, die wohl auf den Künstler der Miniaturen zu deuten ist[4]). Meister Martins Heimat ist also vermutlich am Oberrhein und Bodensee zu suchen. Jedenfalls bedürfte diese Witz-artige Gruppe einer sorgfältigen zusammenfassenden Untersuchung, es soll nicht an weiteren Beispielen von Miniaturen dieser Zeit um 1430—1450 und Gegend fehlen.

---

1) Bibl. de l'Ecole des Chartes 1893.

2) Annales de l'Acad. royale d'Archéol. de Belgique t. 58, 1906/7.

3) Der mir unbekannte Verfasser des Aufsatzes im »Museum« hat meine dem Grafen de las Infantas gegenüber getane Äußerung, daß die Miniaturen den Witzschen Werken verwandt wären, mißverstanden. Er glaubt, daß ich die Miniaturen Witz selbst zuschreibe, was mir natürlich fern liegt. Ich glaube sogar, daß die Verwandtschaft zwischen Hs. und Witz mehr eine lokale als eine speziell zwischen den Miniaturen und den Tafelbildern bestehende ist.

4) A. de Hevesy, Bulletin de la Société Française de Reproduct. de Manuscrits à Peintures I, Nr. 2, mit mehreren Abbildungen.

In den Nebenräumen des Hauses Meersmann war ein Teil der Sammlung des Besitzers zu sehen. Unter den oft unbedeutenden Bildern fiel ein Triptychon mit der Kreuzabnahme in Hochformat und Halbfiguren auf, deren Vorbild nicht erhalten ist, aber unzählige Male kopiert wurde (das Exemplar der Sammlung Lavandal-Wien, das auf der Brügger Leihausstellung 1902 war, ist das bekannteste). Die Tafel der Sammlung Meersmann ist unzweifelhaft von jenem überaus tätigen *Meister des Abendmahls* (Lüttich, Brüssel usw.), der neben dem von Friedländer erstmalig zusammengestellten Antwerpener Meister von 1518 am ehesten aus der Blesgruppe herauszuschälen sein wird. Das Triptychon in Granada steht auf der Höhe des Abschieds Christi in Glasgow[1]). Die Bilder des Abendmahlsmeisters finden sich auffällig zahlreich in Spanien in guter Qualität. Wie Friedländer den Meister von 1518 in Antwerpen lokalisierte — hoffentlich findet diese Skizze bald eine Fortsetzung in einer kritischen Sichtung der Blesgruppe von Friedländers kundiger Hand — so läßt sich dies auch für unseren Abendmahlsmeister nachweisen. Er ist ebenfalls ein Antwerpener Kind: ein großer Schnitzaltar im Cinquantenaire-Museum in Brüssel, der nach Mitteilung von Joseph Destrée zweifellos Antwerpener Arbeit ist — die Marke soll sich darauf befinden — hat Flügel, die zu den besseren, seinen Stil leicht verratenden Erzeugnissen seiner Werkstatt gehören. Entlehnungen aus Dürers großer Holzschnittpassion ermöglichen eine Datierung. Der Meister hat den Altar — wie nach dem Stil zu erwarten war — frühestens im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gearbeitet. Mit den Jahren 1515—1540 etwa wird man sein Schaffen umgrenzen dürfen.

F. WINKLER.

NEKROLOGE

Am 30. Oktober verschied ganz plötzlich der Direktor des Amsterdamer Kupferstichkabinetts **E. W. Moes.** Obwohl Moes schon längere Zeit leidend war, so kam sein Tod doch ganz unerwartet. Sein früher Hingang bedeutet für die ihm unterstellt gewesene Anstalt wie für die holländische Kunstforschung einen schweren Verlust. Moes verfügte auf dem engeren Gebiete der holländischen Kupferstich- und Gemäldekunde über ein nicht gewöhnliches Maß von Wissen, und er hatte dank einem ausgezeichneten Gedächtnis diese Unmenge Detailkenntnisse auch stets zu seiner Verfügung. Seiner besonderen Vorliebe erfreuten sich einige kunsthistorische Hilfswissenschaften: Porträtkunde und Genealogie; für diese Fächer war er gleichsam eine wandelnde Enzyklopädie. Durch die Nutzbarmachung archivalischer und literarischer Quellen hat sich Moes um die holländische Kunstgeschichte große Verdienste erworben. Moes war von einer erstaunlichen Arbeitskraft und einem eisernen Fleiß; Ruhe und Erholung waren Wörter, die seinem Ohre fremd waren, und daß er immer in fieberhafter Tätigkeit war und sich keine Muße gönnte, wird mit seinen frühen Tod herbeigeführt haben. Leider sollte es ihm nicht beschieden sein, die Früchte seiner rastlosen Arbeit selbst zu pflücken. Charakteristisch für seine Art zu arbeiten sind die Biographien holländischer Künstler im Thieme-Beckerschen Künstlerlexikon; wie hier das oft sehr umfangreiche Material zu einem übersichtlichen und knappen Lebensbild verarbeitet ist, ist vorbildlich. Moes war ein Mann der nüchternen Tatsachen, sie allein hielt er für wertvoll, und nur mit ihnen arbeitete er; ästhetische Erörterungen oder allgemein-kulturhistorische Betrachtungen überließ er anderen. Er gehörte nicht nur als Forscher, sondern auch als Sammler zu jener Kategorie, die Vollständigkeit, auch im weniger Wertvollen für das Wichtigste hält. Während der kurzen Zeit, durch die er der Sammlung des Kupferstichkabinetts vorstand, wurden verschiedene fruchtbare Katalogisierungsarbeiten in dieser Sammlung zum Abschluß gebracht; einen großen Teil dieser zeitraubenden und undankbaren Arbeit verrichtete er selbst, so widmete er dem Zettelkatalog für die von ihm außerordentlich ausgebreitete Sammlung von Porträts sowie auf die topographischen Abbildungen seine meisten Kräfte. Dann wurde von ihm der Realienkatalog auf die im Stich dargestellten Gegenstände und Vorgänge in Angriff genommen und sehr gefördert. Seiner Initiative verdanken ferner die periodischen Ausstellungen im Kupferstichkabinett, wodurch die interessantesten Stücke auch dem größeren Publikum zugänglich gemacht wurden, ihre Entstehung. Neben der amtlichen Tätigkeit, die schon hohe Anforderungen an ihn stellte, entfaltete Moes auch eine umfangreiche publizistische Wirksamkeit. Eine seiner ersten Arbeiten war seine Entgegnung auf Lautners Rembrandtbuch »Ein moderner Herostrat, Amsterdam 1891«. 1890 begann er die Herausgabe des großen zweibändigen Werkes »Iconographia Batava«, für die sicherlich einen neuen dritten Band füllende Ergänzungen unter seinen nachgelassenen Papieren vorliegen. 1896 erschien die erste Lieferung seines Werkes »De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zeventiende eeuw«, ein Muster bibliographischer Arbeit, das von Teil II, Seite 210 an von C. P. Burger fortgesetzt wurde. Von weiteren in Buchform erschienenen Publikationen seien hier noch genannt seine Monographie über Frans Hals (»Frans Hals. Sa vie et son oeuvre. Bruxelles 1909«), die auf eingehenden archivalischen Studien beruhende Geschichte der Anfänge des Rijksmuseums, die er in Gemeinschaft mit van Biema veröffentlichte (De nationale Konst-Gallery en het Koninklyk Museum. Amsterdam 1909), und zwei große Abbildungswerke (»Oude Schilderkunst in Nederland. s'Gravenhage 1910—1911«) in Gemeinschaft mit Prof. Dr. W. Martin und das Amsterdamer Handzeichnungenwerk, eine Auswahl der wichtigsten und schönsten Zeichnungen in vorzüglichen Faksimiledrucken (Oude teekeningen van de Hollandsche en Vlaamsche school in het Ryksprentenkabinet te Amsterdam. s'Gravenhage 1904). Seit 1911 gab er mit dem Delfter Architekturprofessor K. Sluyterman ein reich illustriertes Werk über die Schlösser in Niederland heraus (»Nederlandsche Kasteelen en hun historie«), das aber nicht mehr zum Abschluß gekommen ist; den umfangreichsten Teil, die Geschichte der Schlösser und die Genealogie der Familien hat er hierin selbst behandelt. Moes war Mitarbeiter verschiedener in- und ausländischer Fachzeitschriften, von Oud-Holland war er seit 1893 mit Bredius Mitredakteur.

Moes war am 5. September 1864 geboren, nach Vollendung seiner Studien an der Amsterdamer Universität wurde er 1886 zum Archivar der Stadt Rotterdam ernannt. Diese Stelle vertauschte er 1890 mit der eines zweiten Bibliothekars an der Universitätsbibliothek in Amsterdam. Zum Kupferstichkabinett ging er erst 1898 über, anfangs als zweiter Direktor; 1903 rückte er zum ersten Direktor auf.

M. D. H.

1) Andere nahezu gleichwertige Werke des ungleichmäßig arbeitenden Künstlers sind z. B. eine Anbetung der Könige in Brüssel, Christus am Kreuz in der National Gallery, Christus vor Kaiphas im Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. II, 202).

DENKMALPFLEGE

Der **Burgbau in Altena** geht jetzt einer Vollendung entgegen. Mit dem Aufmauern des sogenannten dicken Turmes ist man nahezu fertig, so daß in der nächsten Zeit mit dem Aufbringen eines spitzen Helmes begonnen werden kann. Auch die Arbeiten am Wehrgang zwischen dem Hauptgebäude und dem Turme nach der Stadtseite sind, wie der »Burgwart« berichtet, nahezu vollendet. Soweit sich übersehen läßt, können die Bauarbeiten im nächsten Jahr beendet werden. Jetzt wird der den Berg krönende Wald gelichtet werden, um die Burg vom Tale aus besser sichtbar zu machen.

WETTBEWERBE

Auf dem Askanischen Platz in **Berlin** soll dem 1906 verstorbenen Parlamentarier **Eugen Richter** ein Denkmal, bestehend aus einer Bronzefigur (ganze Gestalt) auf einem Sockel aus schwedischem Granit, errichtet werden. Zur Teilnahme an dem Wettbewerbe um das Denkmal werden die deutschen Bildhauer eingeladen. Die Ausführungssumme für das Denkmal ist auf 36000 Mark festgesetzt. Für die Modelle werden drei Preise von 2000, 1000, und 600 Mark ausgeworfen.

FUNDE

Einige interessante Entdeckungen sind jüngst in dem **Tempio Malatestiano** zu **Rimini** von Corrado Ricci gemacht worden. Hoch oben an der Mauer der ersten Kapelle rechts hat er die Porträts der Isotta degli Atti und des Sigismondo Malatesta gefunden, welche der letztere auf Befehl des Papstes Pius II. von ihrem ursprünglichen Standplatz hatte entfernen lassen. Des weiteren hat Ricci die Grabschrift vom Grabe der Isotta ans Licht gebracht, die bis jetzt unter einer Bronzetafel, welche nur ihren Namen nannte und das Datum 1450 angab, verborgen war. Die neue Inschrift lautet »Isote Ariminensi forma et virtute Italiae decori« und war wahrscheinlich ebenfalls von Sigismondo mit der Bronzetafel verhüllt worden, um den Zorn des Papstes zu besänftigen. — Die wichtigste der Entdeckungen Riccis im Tempio Malatestiano ist aber der Fund von zwei Inschriften, in denen Matteo dei Pasti als der Architekt und Agostino di Duccio als der Bildhauer genannt sind, wodurch schon früher aufgestellte Ansichten bestätigt wurden, so daß man also jetzt bestimmt annehmen darf, daß Leon Battista Alberti nur die Fassade gezeichnet hat und daß die ganze Innenarchitektur und Dekoration das gemeinschaftliche Werk von Pasti und Agostino Duccio war. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die Herbstausstellung der Berliner Sezession. Dieser Berliner »Herbstsalon«, der aber, anders als der Pariser, nur den zeichnenden Künstlern dient, um sie für die schlechte Behandlung im Sommer zu entschädigen, ist in jedem Jahre eine Quelle reinsten Genusses und hoher künstlerischer Freuden. Schon deshalb, weil er den fanatischen, zänkisch-unerquicklichen Streitereien entrückt ist, die im Sommer dem Kunstfreund das Vergnügen an der großen Sezessionsausstellung zum guten Teil vergällen können. Denn die moderne Zeichenkunst steht jenseits der theoretischen Kämpfe und Debatten. Sie hat sich mit so wunderbarer Freiheit und Selbständigkeit entwickelt, daß sie nicht, wie Malerei und Plastik, um Anerkennung oder gar erst um Verständnis zu ringen hat. Das Interesse des deutschen Publikums für zeichnerische und graphische Arbeiten ist zwar noch immer kein sehr großes. Aber es ist immerhin im Wachsen begriffen, und wer überhaupt diesen Dingen sich hingibt, der tritt ihnen als Empfangender, nicht als Fordernder gegenüber. Hinzu kommt, daß die Zeichnung weit mehr als die Malerei dem Deutschen im Blute liegt. Mit der sinnlichen Kraft der Farbe, mit dem zähen Material des Öls zumal, hat er auch heute noch dauernde Sträuße auszufechten, so große Fortschritte gerade der Sezessionskreis auch hier seit zwanzig Jahren aufzuweisen hat. Aber in der Kunst der Linie, wo alles auf Ahnen und Andeuten, aufs Phantastische und Symbolische, auf den Geistreichtum der Hieroglyphe gestellt ist, wo sich mühelos die Tore in ein luftiges Land des Fabulierens und Sinnierens öffnen, ist er zu Hause.

Die Zahl der Älteren und Jüngeren, die sich mit guter Legitimation zu diesen Berliner Festen der Linie einfinden, ist in jüngster Zeit außerordentlich gestiegen. Es drängt sich diesmal eine besonders reiche Fülle von Talenten zusammen. Wie in früheren Jahren, ist auch jetzt eine historische Enklave vorhanden: Max Liebermann hat seinen Besitz an Blättern *Menzels* zur Verfügung gestellt, eine Serie von unvergleichlichen Blättern, die den Berliner Haupt- und Urmeister wieder als Ahnherrn der modernen Bewegung erweisen, und eine Kollektion herrlicher *Daumiers* liefert das französische Seitenstück. Dabei tauchen auch zwei in Berlin noch nicht gesehene Skulpturen von Daumier auf: die glänzende Statuette des »Ratapoil«, des donquixotesken Revolutionärs, und das Bronzerelief der »Flüchtlinge«, beides Bildhauerstücke, die bereits mit genialem Blick die spätere Phase der »impressionistischen Plastik«, die Manier Rodins, Meuniers, Troubetzkois, vorausahnen. Andere Sondersäle sind den Simplizissimuszeichnern *Th. Th. Heine, Thöny* und *Gulbransson*, deren Originale in dieser geschlossenen Reihe doppelt ergötzen, sowie dem merkwürdigen *Julius Pascin* eingeräumt, der sich in Paris ungemein verfeinert und bereichert hat. Seine hanebüchenen Karikaturen sind von einer Kraft, die jeden packt, und seine kecken, oft frechen und lüsternen Radierungen oder leicht aquarellierten Federzeichnungen pikanter Frauen, halbwüchsiger junger Mädchen, verliebter Paare haben bei aller Verruchtheit eine Grazie angenommen, daß sie wie modernisierte Rokokokunst schmecken.

Rings tummelt sich ein buntes Gewimmel, zwischen der reinen Zeichnung und Graphik, wie gewöhnlich, viel Aquarelle, Pastelle und getönte Blätter, bis zu Stücken von geschlossener Bildwirkung hin. Die bekannten Namen der Sezession sind natürlich vollzählig zur Stelle. *Liebermann* mit neuen kleinen Werken, darunter eine Porträtradierung von Adolf Goldschmidt. *Corinth* mit Wasserfarbenstudien von der Riviera, die beweisen, daß die Krankheit des letzten Jahres seine schöpferische Lust nur vorübergehend stören konnte. *Kardorff* und *Oppler* mit neuen Pastellen von hohem Reiz der rasch erfaßten farbigen Ausschnitte. *Brockhusen* zeigt neue Landschaftsskizzen in der gereiften Art seiner von van Gogh angeregten, dann aber in ganz eigner Weise entwickelten Raumvorstellung. *Beckmann* vor allem mit Lithographien und Körperstudien, dazu den überaus feinen, ganz sparsam hingesetzten Kopf seiner Gattin. *Pechstein* überrascht durch seine Holzschnitte in starken, sehr xylographisch empfundenen Flächen und Linien. *Hasler* durch die Leidenschaft seiner temperamentvoll erfaßten, bewegten Gruppen. *Orlik* und *E. R. Weiß* durch ihre Vielgewandtheit, die niemals ihre Sicherheit und Eleganz verliert. *Struck* bringt als Neues Newyorker Radierungen von feiner Wirkung.

Auch ungewohnte Gäste haben sich eingefunden, von denen namentlich der Kölner *F. A. Weinzheimer* mit seinen schönen Aktgruppen in eigner, farbig konturierender Technik

großen Erfolg hat. Ein besonderes Wort verlangt *Hans Meid,* der seiner vorjährigen Othello-Folge diesmal einen Don Juan-Zyklus folgen läßt: eine hinreißende Arbeit, illustrativ und doch völlig in freier graphischer Anschauung empfunden, in der graziösen, tändelnden, trillernden, dann wieder drohenden und umheimlichen Sprache der Einzelradierungen wahrhaft eine Ergänzung Mozartscher Musik, vom Bühneneindruck ausgegangen, aber weit alles Theatermögliche übertrumpfend. Als Träger eines großen Namens aus einer andern Provinz meldet sich der junge *Hans Virchow,* ein Enkel des Gelehrten, mit begabten Lithographien. Ein beachtenswertes Talent ist der Magdeburger *Wilhelm Giese*, der Berliner Cityleben mit scharfem Auge erfaßt hat. *Großmann, Kubin, Scheurich* vertreten die burleske und geheimnisreiche Phantasterei. *Baluschek* und *Brandenburg* streifen das Gemälde. Baluschek in sechs farbigen Zeichnungen von Eisenbahn und Industrie, die ihn von alten Härten abermals mehr befreit zeigen; Brandenburg in interessanten Gruppen tanzender, hüpfender, schwebender Mädchengruppen, die das Mühevolle mancher seiner früheren Phantasien abgestreift haben.

Besonders wertvolle *Skulpturen* sind dazwischen eingestreut. *Gaul,* der das Hirschmodell seines Schöneberger Parkbrunnens vorstellt, läßt zugleich die erste Serie seiner neuen Tierradierungen sehen, rechter Bildhauergraphica, von fester Betonung der formalen Elemente. *Lehmbruck* tritt mit drei Werken von seltsamer Schönheit bedeutungsvoll hervor. Seine Art der groß erfaßten Stilisierung, seiner sich lösenden und verbindenden Bewegungsdissonanzen, seiner rätselhaften Umformung natürlicher Vorbilder, die plötzlich aus der Wirklichkeit zum Symbolhaften entschweben, ist durch eine Büste, eine Terrakotte und einem weiblichen Torso gut vertreten. Zwei Frauen, *Tina Haim* und *Maria Schneider,* modellierten entzückende Kinderbüsten. *Höttger* ist durch seine aparten Majoliken doch nicht ganz richtig repräsentiert. Aber neue Männer treten mit interessanten Werken auf: *Gerhard Marcks, Adolf Nieder, G. W. Bergfeld, Albert Conns* (Bückeburg), *Adolf Amberg.* Die Entwicklung steht auch hier nicht still, und immer weiter dehnt sich der Kreis der jungen Künstler, die nach einem plastischen Ausdruck der zusammenfassenden Form, der neuen dekorativen Flächenbeherrschung streben. — Es ist eine Wonne, die tausendfältige Verschiedenheit dieses salon d'automne am Kurfürstendamm auf sich wirken zu lassen. *M. O.*

Essen. Der **Kunstverein** eröffnete am 10. November eine Ausstellung »Interieur und Blumenstück« mit einem einleitenden Vortrage des Museumsdirektors Gosebruch.

Düsseldorf. Die **Sammlung M. von Nemes**-Budapest bleibt noch bis Ende Dezember in den Räumen der Städtischen Kunsthalle ausgestellt. Im großen Oberlichtsaal des Erdgeschosses fand soeben die große, auch hier stark beachtete Wanderausstellung von Werken Karl Hagemeisters-Werder ihr Ende. — Im Jahre 1913 findet im Kunstpalaste wiederum eine Deutschnationale Kunstausstellung statt.

Eine größere **Ausstellung deutscher Graphik** wird in diesem Winter in **Amerika** veranstaltet werden. Die Werke zeitgenössischer deutscher Künstler wird die Berliner Photographische Gesellschaft im kommenden Winter in ihrem New Yorker Hause vorführen. In dieser Sammlung, die auch in einigen anderen großen Städten der Vereinigten Staaten gezeigt werden soll, werden die namhaftesten graphischen Künstler vertreten sein. Da sie ein gutes Bild über den Stand neuerer deutscher Graphik geben wird, die in Nordamerika wenig bekannt ist, steht zu hoffen, daß sie der deutschen Kunst einen neuen Markt erschließen hilft.

Das Kunstgewerbe im Pariser Herbstsalon. Seit vor zwei Jahren der Präsident des Herbstsalons die Unvorsichtigkeit begangen hat, den Münchner Kunsthandwerkern das ganze Erdgeschoß des Ausstellungspalastes zur Vorführung ihrer Zimmereinrichtungen einzuräumen, ist man in Paris noch nicht zur Ruhe gekommen und wird es auch vermutlich in den nächsten zehn Jahren nicht.

Es sei indessen doch nötig, der durch die Reklame der Münchener etwas verblendeten Welt die Wahrheit ordentlich vor Augen zu führen, und dazu wolle man im Jahr 1915 eine große internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris veranstalten, allwo die Franzosen ihre Überlegenheit zeigen würden. Man hat vorläufig den Termin nur um ein einziges Jahr weiter verschoben. Weitere Aufschübe sind indessen recht wahrscheinlich, und es ist sogar durchaus nicht unwahrscheinlich, daß aus dem Aufgeschoben schließlich ein Aufgehoben werde.

Die Lage Frankreichs ist in der Tat sehr schwierig, und man kann recht wohl verstehen, daß es nicht mit großem Behagen an diesen internationalen Wettstreit herangeht. Die stärksten Gründe sprechen dafür, daß eine solche internationale Kunstgewerbeausstellung keineswegs mit einem Triumphe des französischen Kunsthandwerks enden, sondern weit wahrscheinlicher die Niederlage desselben besiegeln und zugleich das deutsche Kunstgewerbe vor den Augen der ganzen Welt an die erste Stelle bringen würde.

Erst wenn wir einmal in den Pariser Kunstausstellungen untrüglichen Anzeichen einer Renaissance des französischen Kunstgewerbes begegnen, werden wir an die Verwirklichung dieser internationalen Ausstellung glauben müssen, bis dahin aber werden wir gut tun, uns eher auf einen weiteren Aufschub und vielleicht auf das gänzliche Einschlafen der Idee gefaßt zu machen. Da der Herbstsalon seit jenem Erscheinen der Münchener das Kunstgewerbe besonders eifrig pflegt, also daß wir hier am besten sehen können, wie es mit diesen Bestrebungen in Paris steht, wird ein aufmerksamer Besuch der heurigen Ausstellung uns schon einigen Aufschluß über die Wahrscheinlichkeit jener großen Ausstellung geben können.

Zur nämlichen Zeit, wo sich in England und Deutschland eine Wiederbelebung des Kunstgewerbes zeigte, wurden auch in Frankreich solche Versuche unternommen, die aber, wenigstens in Paris, selbst keine dauernden Erfolge hatten. Nur die Nanziger Kunstgewerbler verstanden es, ihre Neuerungen auf soliden Boden zu bringen, in Paris hörten Bing und die für ihn arbeitenden Künstler bald auf, von sich reden zu machen und eine nennenswerte Rolle im Kunstleben zu spielen. Das kam sicherlich nicht daher, weil die französischen Künstler weniger Talent oder Arbeitskraft hätten als die englischen, deutschen und amerikanischen, sondern die neuen Formen trafen auf einen so starken Widerstand bei der französischen Bourgeoisie, daß sie sich nicht durchsetzen konnten. Von neuen Formen will der Franzose nichts wissen, und höchstens ein Künstler oder Schriftsteller versteigt sich einmal zu der sonderbaren Idee, bei einem modernen Kunsthandwerker eine moderne Zimmereinrichtung zu bestellen. In Deutschland sieht man selbst in kleinen Städten in den Schaufenstern der Möbelhändler fast nur noch moderne Stücke, in Paris ist das selbst in den größten Geschäften eine seltene Ausnahme, und in der Provinz herrschen die erwähnten Meubles de style ausschließlich.

Eine Ausnahme bildet Nancy, und obschon die Nanziger das niemals zugeben werden, hat doch höchst wahrscheinlich der Einfluß der deutschen Nachbarn damit etwas zu tun.

Wenn die an der deutschen Grenze wohnenden Franzosen sich nicht so beharrlich auf die Meubles de style versteifen, sondern modernen Zimmereinrichtungen ihre Wohnungen öffnen, so kommt das sicherlich zum Teil daher, daß sie das deutsche Beispiel jeden Tag vor den Augen haben und sich der Tatsache nicht verschließen können, daß dieser neue Hausrat unseren heutigen Bedürfnissen besser Rechnung trägt als die vom 16.—18. Jahrhundert geschaffenen Formen.

Das im Herbstsalon vertretene Kunstgewerbe läßt sich also, wenn man systematisch sein will, in zwei Rubriken zerlegen. In der einen stehen die Nanziger und ihre Anhänger, die uns keine Überraschungen bringen, denn was sie uns hier zeigen, kann man so ziemlich in jedem deutschen Möbelladen ebenso schön oder schöner, ebenso praktisch oder praktischer und auf jeden Fall billiger finden. Über die von Majorelle, Gauthier-Poinsignon, Bigaux ausgestellten Salons, Schlafzimmer und Speisezimmer braucht also nichts gesagt zu werden, und auch Frank Scheidecker verdient kein näheres Eingehen, wenn man etwa seine Beschläge aus ausgeschnittenem Messing ausnimmt, die wir aber auch schon seit Jahren kennen, ohne daß sie sich geändert hätten.

Die andere Gruppe ist interessanter, weil sie neue Ziele verfolgt. Die Künstler, die hier arbeiten, André Mare, Groult, Sue, kommen von der Malerei her und schwören zum Banner Cézannes, Gauguins und van Goghs, wenn sie nicht gar Kubisten oder Futuristen sind. Nun kann man sich zwar sehr wohl vorstellen, daß ein Bild von Gauguin oder Cézanne einen amüsanten Farbenfleck an der Wand macht, wenn man uns aber zumuten will, gleich in einem Bilde von Cézanne oder Gauguin zu leben, zu essen, zu schlafen, zu arbeiten, dann tun uns doch wohl unsere Nerven leid, und da würden wir uns, wenn denn einmal in einem Bilde gewohnt werden soll, lieber etwas von Dürer, Ludwig Richter oder Schwind aussuchen. Denn in unserer Wohnung wollen wir doch Ruhe und Behaglichkeit haben, und woher sollen wir die nehmen, wenn wir von den heftigsten Farben umknallt werden, wohin auch unser Auge trifft? Gauguin ging zu den Südseeinsulanern und lernte von ihnen, wie man die lautesten Farben zu einer Farbenfanfare vereinigt. Seinem Beispiel folgen die genannten Kunsthandwerker, vor allen anderen aber André Mare, der sich an den grellsten Farbenzusammenstellungen erfreut, bei dem die Stühle, Tische und Betten knallrot, grellgelb oder ultramarinblau angemalt sind, bei dem die Tapeten, Teppiche, Türen, Vorhänge, kurz alles in der nämlichen Weise aufs schreiendste bunt sind. Alles erinnert an die Farbenfreude der Wilden oder aber der Bauern und Kinder. Nun ist es ja ganz richtig, daß die von Bauernhand gefertigten und gemalten Möbel sehr oft wirklich schön sind, und daß man bei primitiven Völkern wie bei Schulkindern oft seine Freude an der gesunden, unverdorbenen Naivetät hat, womit sie die buntesten Farben unvermittelt nebeneinandersetzen. Aber wenn man diese Kunststücke den Wilden und Kindern nachmacht, ohne die kindliche oder primitive Naivetät zu besitzen, dann wirkt das doch ganz anders.

Bezeichnend ist auch die Ausstellung des »Atelier Martine« in diesem Salon. Martine ist der Vorname der sechzehnjährigen Tochter des Damenschneiders Poiret, der durch seine Kunstreisen mit seinen Probiermamsellen auch in Deutschland bekannt geworden ist. Seine Tochter ist die Leiterin eines Ateliers, worin zehn oder zwölf junge Mädchen von vierzehn bis sechzehn Jahren Entwürfe für Vorhänge, Teppiche, Kissenüberzüge und sogar Möbel schaffen. Auch hier erinnert alles an die Farbenklecksereien kleiner Kinder und großer Neger. Indessen macht man die überraschende Entdeckung, daß diese Vorlagen, die im Modell überaus grell, bunt und letzten Endes abscheulich aussehen, nachher in der Ausführung garnicht schlecht wirken: wenn das grelle und laute Muster zwanzigmal wiederholt wird, wie es sich bei einer Tapete oder bei einem Vorhang gehört, so wird die Sache eben durch die Wiederholung harmonisch.

Daß aber auf diese Art das französische Kunsthandwerk in den Stand gesetzt werden könnte, in vier oder fünf oder zwanzig Jahren dem deutschen Kunstgewerbe die Spitze zu bieten, mag immerhin stark bezweifelt werden. Indessen wäre es doch gar nicht unmöglich oder auch nur unwahrscheinlich, daß diese malerische und farbige Bewegung im Kunstgewerbe auch angenehme Blüten zeitigte. Man sieht die Anfänge davon schon in den Einrichtungen von Paul Follot, der in einem Speisesaal das weißgelbe Ahornholz seiner Möbel mit den grünvioletten Teppichen und Tapeten sehr angenehm zusammenklingen läßt. Es wäre immerhin möglich, daß ein wirklich genialer Farbenmusiker erschiene und mit seinen Kompositionen die französische Zimmereinrichtung wieder einmal zur Mode brächte. Aber eine wirkliche Renaissance des Kunsthandwerkes muß doch auf anderen, viel solideren Grundlagen beruhen, und diese Grundlagen würden in Frankreich fehlen, solange man die Bourgeoisie, also die besitzenden Klassen, nicht von ihrem Vorurteil abgebracht hat, wonach der Gipfel des Geschmackes und der praktischen Brauchbarkeit, das non plus ultra aller Zimmereinrichtungen von den Stilen, die jeder französische Möbelhändler auf Lager hat, erreicht worden ist und niemals auf einem anderen Wege erreicht werden kann. Solange die französische Bourgeoisie an diesem Aberglauben festhält, werden alle Mühen der französischen Kunstgewerbler nicht viel mehr als Danaidenarbeiten sein. Es ist also nicht die Schuld der französischen Künstler, daß sie auf diesem Gebiete ins Hintertreffen geraten sind, und es wird nicht ihre Schuld sein, wenn sie in ihrer untergeordneten Stellung verharren müssen.

K. E. Schmidt, Paris.

SAMMLUNGEN

Köln. Das **Wallraf-Richartz-Museum** erwarb mit Hilfe des Vorsterschen Vermächtnisses, von dem seinerzeit hier berichtet wurde, das berühmte kleine Kreuzigungsbild der Sammlung Clemens in Aachen. Es ist besonders durch die Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904, wo es als Werk des kölnischen *Meisters Wilhelm* ausgestellt war, allgemein bekannt geworden. Läßt auch die Erhaltung der Tafel an einigen Stellen zu wünschen übrig, so ist doch diese Erwerbung als eine besonders glückliche zu rühmen. Der Kreis des »Meisters der hl. Veronika« gewinnt damit eine wünschenswerte Erweiterung durch ein eigenhändiges Bild des Künstlers von unangezweifelter Qualität. Der Kauf erfolgte durch Vermittelung des Aachener Kunsthändlers Hans Creutzer.

Die **Züricher Galerie** wird durch die **Welti-Aktion** der Kunstgesellschaft um eins der wichtigsten Werke des Künstlers bereichert: der »Geizteufel« ist aus Münchner Privatbesitz für Zürich erworben worden und wird das Welti-Kabinett vervollständigen, das außer einer Anzahl kleinerer Arbeiten Weltis, die künftighin den Künstler von verschiedenen Seiten seiner reichen Tätigkeit repräsentieren werden, und abgesehen von einigen höchst erwünschten Leihgaben von Besitzern Weltischer Werke, das schöne Doppelporträt der Eltern des Künstlers aufweist.

Der ägyptischen Abteilung der **Berliner Museen** ist es Dank einer Unterstützung von Dr. James Simon gelungen, aus der Sammlung H. Martyn Kennard eine Reihe von hervorragenden Altertümern zu erwerben. Kennard hatte, als die ägyptische Kleinarchäologie in systematischen

Ausgrabungen begründet wurde, W. M. Flinders Petrie die Mittel zur Verfügung gestellt, besonders für die epochemachenden Grabungen in Illar Kun und in der Stadt des Mittleren Reiches (um 1900 v. Chr.), die Petrie Kahun genannt hat. Von allen diesen Grabungen hatte Kennard etwas für seine Sammlungen erhalten. Was das Berliner Museum aus dieser nun aufgelösten Sammlung erwarb, wird vorläufig als Leihgabe von Dr. James Simon aufbewahrt. Wie Direktor Dr. Schäfer in den Amtlichen Berichten mitteilt, sind darunter eine ganze Anzahl von Stücken, die in den Veröffentlichungen ägyptischer Grabungen erwähnt sind, also feste Punkte in der ägyptischen Archäologie bilden. Dr. Möller bespricht ein besonders merkwürdiges Stück, das Musterbrett eines Amulettfabrikanten. Das neuerworbene Brett zeigt die Amulette zum Teil in flachem Relief eingeschnitten und mit Blattgold belegt, zum Teil aus Halbedelsteinen gefertigt. Es scheint die Mustertafel zu sein, die ein Bestattungsunternehmer und Amulettfabrikant für seine Kunden bereit hielt. Von der Fülle der anderen bemerkenswerten Stücke aus der Kennard-Sammlung seien hervorgehoben: die Fayencefigur eines Hasen, zwei Rohrflöten aus dem Grabe der Maket in Kahun mit ihrem antiken Behälter aus einem Durrastengel, Spitzen von bronzenen Prozessionsspeeren mit Falkenköpfen und Krokodilen, ein hölzernes Kapitell von kunstgeschichtlich wichtiger Form, die an die sogenannte »Lilie« erinnert, eine gegossene Kupferfigur aus dem mittleren Reiche, die Bronzefigur einer Frau, vielleicht der Griff eines Gerätes — sie stammt aus einem Grabe der Zeit ungefähr der 23. Dynastie, das an der Stelle des Tempels Amenophis II. angelegt ist — und endlich eine Reihe von Gegenständen von den Ausgrabungen in Meroë. Eine besonders merkwürdige Neuerwerbung der ägyptischen Abteilung ist eine Ordenskette, die von Dr. Moeller besprochen wird. Sie besteht aus lauter goldenen Fliegen von fast doppelter Lebensgröße, mit Perlen aus Gold und Fayence aufgezogen. Goldfiguren von Fliegen wurden neben Löwenfigürchen unter der 18. Dynastie, etwa 1500 bis 1400 v. Chr. als königliche Auszeichnung für Tapferkeit verliehen. Auch anderer Goldschmuck aus Ägypten konnte für das Berliner Museum erworben werden. So die Zierplatte eines Fingerrings mit Blütenblättern aus farbigem Glas und ein paar Ohrringe, eine griechische Arbeit, runde Goldstäbe, die durch Auflöten feiner Drahtspiralen verziert sind und deren Enden der Goldschmied erst am Rohr der Käuferin verknüpfte, so daß der Schmuck ohne Gewalt nicht mehr abzunehmen war.

Der **islamischen Abteilung** der **Berliner Museen** hat Frau Dr. Mertens ein großes zweiseitiges maurisches Doppelfenster aus Holz (Ajimes) geschenkt. Das Werk, das aus Murcia stammen soll, entspricht, wie Dr. Kühnel in den Amtlichen Berichten mitteilt, dem Stil von Granada aus dem 14. Jahrhundert. Die Formen finden sich ganz ähnlich in den Arkaden des berühmten Löwenhofes der Alhambra, der vom Sultan Mohammed V. erbaut wurde. In den medaillonartigen Feldern findet sich immer dieselbe ornamentale Füllung, die Überbleibsel des Wortes für »Segen« vermuten läßt. Die Holzschnitzerei ist in der Art der Stuckarbeiten ausgeführt, mit vielen Durchbrechungen, die dem Ganzen den Eindruck großer Leichtigkeit geben. Als Entstehungszeit ist das spätere 15. Jahrhundert anzusehen. Mit der ersten Blütezeit der mohammedanischen Kultur des Abendlandes, der Zeit der Omaijaden von Cordoba, sind zwei spanisch-maurische Kapitelle in Verbindung zu bringen, die jetzt in der islamischen Kunstabteilung Aufstellung gefunden haben und die noch dem Ende des 10. Jahrhunderts angehören können. Von den Fragmenten spanischer Lüsterfayencen, die in den Trümmerstätten von Altkairo gefunden wurden, besitzt die islamische Abteilung jetzt bereits eine kleine Sammlung. Sie sind bis auf eine Scherbe, die der Manufaktur von Malaga entstammt, sämtlich aus den Werkstätten in und um Valencia hervorgegangen und bilden ein wichtiges Zeugnis für die weite Verbreitung dieser Luxuskeramik.

Das Museum in **Chemnitz** hat Böcklins »Malerei und Dichtung« als Geschenk vom Geheimrat Vogel erhalten, dem diese Sammlung schon so manche wertvolle Förderung verdankt.

FORSCHUNGEN

Ein **Jugendwerk Donatellos** publiziert *Wilhelm Bode* im 4. Heft des Jahrbuchs der Kgl. preußischen Kunstsammlungen. Es handelt sich um eine Madonnenstatuette im Kaiser-Friedrich-Museum, die Bode früher selbst in der Gruppe jener florentinischen Madonnenbilder vom Anfang des Quattrocento untergebracht hat, die mit dem sogenannten Meister der Pellegrini-Kapelle im Zusammenhang stehen muß. Ein Vergleich mit den frühesten Werken Donatellos, wie den Prophetenfiguren an der Porta della Mandorla und dem Marmordavid, läßt ihn das Werk jetzt dem jungen Donatello zuschreiben. *—t.*

Über ein authentisches Gemälde von **Gosewyn (Goossen) van der Weyden** berichtet *Georges Hulin* im Oktoberheft des Burlington Magazine. Die Biographie dieses Enkelsohnes von Rogier van der Weyden war seit langem bekannt, jedoch ist es niemals mit Sicherheit gelungen, seinen Namen mit einem beglaubigten Werke in Verbindung zu bringen, und so spukte dieser Künstler in oft romanhafter Gewandung in den verschiedensten Darstellungen der altniederländischen Kunstgeschichte. Hulin weist nun auf den Zyklus von acht Bildern aus dem Leben der heiligen Dymphna hin, der vor kurzem aus der Abtei Tongerloo bei Brüssel in den Besitz der Kunsthandlung Frederik Muller in Amsterdam gelangte, und zurzeit dort ausgestellt ist. Nach glaubwürdigen alten Nachrichten ist dieses figurenreiche Altarwerk um 1505 vollendet worden. Schon Léon de Burbure hatte den Versuch gemacht, die Herkunft von Gosewyn van der Weyden nachzuweisen; solange jedoch ein authentisches Werk fehlte, konnte diese Annahme nur als Hypothese gelten. Hulin ist es jetzt gelungen, in einem den Forschern wohlbekannten Gemälde des *Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin* (Nr. 526, niederländischer Meister um 1480, Maria mit dem Kinde und Stiftern) das »missing link« zu finden. Er weist mit guten Gründen nach, daß auf dieser Darstellung die Gründung von Calmpthout geschildert ist, und eben diesen Vorgang hat nach alten Quellen Gosewyn zwischen 1511 und 1515 gemalt. Auf Grund der stilistischen Verwandtschaft glaubt Hulin — es ist nicht ganz leicht, ihm hier zu folgen — nicht nur den ganzen Dymphna-Zyklus, sondern auch das große Katharinen-Triptychon der Sammlung Cook in Richmond, das 1902 in Brügge viel beachtet wurde, dem Künstler zusprechen zu dürfen. Da Gosewyn, der wahrscheinlich in Brüssel 1465 geboren war, in den letzten Jahren des Jahrhunderts nach Antwerpen übersiedelte, wäre der Dymphna-Zyklus von 1505, falls Hulins Annahme zu Recht besteht, eines der frühesten Hauptwerke der in ihren Anfängen noch so wenig bekannten Antwerpner Malerschule und daher von der größten kunstgeschichtlichen Bedeutung. *—n.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 8. 22. November 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KUBISTEN UND NAZARENER

Die lauten Proteste, welche das Auftreten der Kubisten im Herbstsalon verursacht hat, haben diesen Neuerern noch nicht genügt, oder vielmehr sie haben ihnen erst recht Lust gemacht, die herrliche Reklame noch besser ausbeuten. Jetzt gibt es sogar einen eignen Kubistensalon, worin einige dreißig kubistische Künstler einige zweihundert ebensolche Werke zeigen. An einem der letzten Nachmittage hielt Guillaume Apollinaire inmitten dieser Gemälde und Skulpturen einen Vortrag über die kubistische Kunst, und während vor einem Jahre der Vortrag des Italieners Marinetti in der Futuristenausstellung großen Widerspruch gefunden und eine Schlägerei veranlaßt hatte, ging es bei den Kubisten sehr friedlich und manierlich her. Guillaume Apollinaire ist ein Rumäne oder Bulgare, wenn er nicht gar Türke ist. Er ist untersetzt und glatt rasiert, spricht langsam und sieht aus wie ein wohlgenährter Charcutier. Berühmt wurde er, als vor einem Jahre die Polizei infolge des Verschwindens der Mona Lisa aus dem Louvre verrückt geworden war. Guillaume Apollinaire veröffentlichte damals eine Plauderei über die Diebstäle in den Museen, führte aus, nichts sei leichter als Stehlen in Museen, und erzählte zur Erhärtung seiner Ansicht eine Geschichte von einem balkanischen Landsmann, der ihm, Apollinaire, eines Tages eine aus dem Louvre gestohlene Statuette geschenkt oder verkauft habe. Daraufhin wurde der Schriftsteller als Hehler oder Diebesgenosse verhaftet und blieb wirklich ein paar Tage hinter Schloß und Riegel. Jetzt ist er längst wieder frei und hat sich dem Kubismus, zugewandt, als welcher nach seiner Ansicht in vier Unterismen zerfällt. Da ist erstens der eigentliche und allein echte Kubismus, dessen Hauptvertreter Metzinger heißt, und welchen Apollinaire mit dem Namen Conceptionalismus belegt. Denn diese Kubisten vom Schlage Metzinger geben nichts auf das wirkliche Aussehen eines Gegenstandes, sondern folgen nur ihrer Konzeption, also daß sie sehr wohl, obschon ein Stuhl vier Stempel, einen Sitz und eine Rücklehne hat, den nämlichen Stuhl mit zwei Stempeln, ohne Sitz und ohne Rücklehne malen können, weil sie nun einmal das Ding so konzipieren. Dieses Beispiel führt Apollinaire an, und man kann es wohl dahin erweitern, daß man auch einen Stuhl mit einem Menschengesicht konzipieren und danach malen kann. Die zweite Unterabteilung der Kubisten hat Picabia zum Führer und wird nach Apollinaire Orphismus genannt. Der Name kommt von Orpheus, und der orphistische Maler zeichnet sich dadurch aus, daß er überhaupt nichts Gesehenes oder Existierendes darstellt, sondern nur erdachte, in Wirklichkeit nicht vorkommende Phantasien. Er malt seine Sensationen, und so hat Picabia eine Menge roter, schwarzer, blauer Würfel und Vielecke zusammengestellt, die er »Musik bei der Prozession in Sevilla« nennt, während eine andere Sammlung von Vielecken den »Tanz der Quelle« wiedergibt. Die dritte Abteilung der Kubisten wird von Léger befehligt und trägt die Etikette Instinktivismus. Leider habe ich nicht recht verstanden, wodurch sich diese Truppe vor den andern auszeichnet; ihre Malerei schien mir der Metzingers nahe vermandt, vielleicht ein klein wenig rätselhafter. Noch mehr drückt mich der Umstand, daß ich den Titel der vierten Abteilung ganz und gar vergessen habe, obgleich ich weiß, daß Henry Gleize hier der Bannerträger ist. Henry Gleize malt nach meinem Laienurteile ungefähr so wie Léger und Metzinger, und wie bei diesen beiden kann auch bei ihm nur der in die Mysterien dieser sogenannten Kunst Eingeweihte etwas von der Sache verstehen. Jedenfalls aber zeigt diese Ausstellung der Kubisten, daß die Blätter, welche für den Kubismus die in Paris so zahlreichen ausländischen Künstler verantwortlich machen möchten, durchaus unrecht haben: in der Kubisten-Ausstellung sind beinahe nur Werke von waschechten Franzosen zu sehen, und alle genannten vier Führer sind Franzosen, obschon die Namen Picabia und Metzinger nicht gerade französisch klingen. Dafür hat ihr literarischer Advokat Guillaume Apollinaire einen sehr schönen französischen Namen, obgleich er aus dem Balkan an den Seinestrand gekommen ist. Die Sache gleicht sich also aus.

Sowohl die italienischen Futuristen vor einem Jahre als auch jetzt die französischen Kubisten und gemeiniglich alle Fumisten, die durch ungeheuerliche künstlerische Paradoxe den braven Bourgeois »epatiren« wollen, haben alsbald einen schlauen Kunsthändler gefunden, der ihnen seine elegant und luxuriös eingerichteten Ausstellungssäle zur Verfügung stellte, und die ganze Presse hat sich eingehend mit ihren Offenbarungen beschäftigt. Das ist sehr bezeichnend, wenn man jetzt zu den französischen Nazarenern wandert, die man an ganz anderm Orte aufsuchen muß, und die gerade darum dem Besucher sympathisch werden. Fern von den Boulevards und den aristokratischen und plutokratischen Vierteln, wo die bekannten Kunsthändler und ihre Kunden hausen, weit hinter dem Quartier latin, auf dem Montparnasse, der zum Pariser Künstlerviertel geworden ist, seit der Montmartre sich in das Pläsierviertel internationaler Müßiggänger verwandelt hat, finden wir die Nazarener in der Passage de l'Astrolabe. Das Finden ist nicht so leicht wie bei den Kubisten und Futuristen, denn kein Plakat, kein äußeres Anzeichen meldet uns, daß wir am Orte angelangt sind. Obgleich man uns das Lokal genau beschrieben hat, müssen wir uns durch Fragen weiterhelfen und wenden uns an einen biedern Metzgerburschen, der vor seinem Laden steht und die Fleischstücke zurechtschneidet:

»Wissen Sie etwas von einer Kunstausstellung hier herum?«

»Freilich,« sagt der Mann, »sie ist sogar hier im nämlichen Haus. Gehen Sie nur den Gang da durch, dann geht es im Hof rechts die Treppe hinauf.«

Der Gang ist gerade breit genug, daß ein mäßig beleibter Mensch sich durchzwängen kann. Elegant oder auch nur sehr sauber ist er nicht. Er führt uns in einen ebenso engen, ebenso unreinlichen und, das rechte Wort zu sagen, ärmlichen Hof, wo wir uns nach der Treppe umschauen. Eine von oben erschallende Stimme hilft uns auf den rechten Weg: es geht eine schmale und steile Hühnersteige hinan, die oben zu zwei kleinen Proletarierkammern führt. Diese beiden Kammern, die sicherlich keine dreihundert Franken jährliche Miete kosten, bergen die Aus-

stellung der »Rosace«, der Kirchenrose, deren Name zuerst etwas an die mystische »Rose-Croix« erinnert. Die »Rose-Croix« machte vor zwanzig Jahren viel von sich reden. An ihrer Spitze stand der Sâr Péladan, und es gehörten ihr einige tüchtige Künstler an wie Henri Martin, Georges Desvallières und andere, die sich seither einen Namen gemacht haben. Die Rosace aber ist ganz etwas anderes. Die Rose-Croix verstand es, wie die Kubisten und Futuristen die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, sie wandte sich an das Tout Paris und rührte die Lärmtrommel. Daß die Rosace anders auftritt, geht schon aus der Schilderung ihres Lokals hervor.

Ich weiß nicht, ob es meinen Lesern geht wie mir, aber solche Narren sind mir sympathisch. Die lauten, vor Eitelkeit und Scharlatanismus platzenden Jahrmarktsnarren gefallen mir gar nicht, aber solche stille Zellenbewohner und Wurzelfresser haben meine Sympathie, so verrückt sie mir im übrigen auch vorkommen mögen. Der Bund der Rosace wurde vor drei oder vier Jahren von Bruder Angel gegründet. Angel ist nicht der Familiensondern der Vorname und alle andern Mitglieder des Bundes heißen ebenfalls nur nach ihrem Vornamen: Bruder René, Bruder Eugène, Bruder Gaston usw. Und diese Bezeichnung ist nicht nur eine spaßige Erfindung wie die des Titels Sâr bei der Rose-Croix: die Brüder sind wirklich in den Franziskanerorden eingetreten und befleißigen sich als Tertiarier eines gottgefälligen Lebenswandels.

Daß es schon einmal Deutsche gegeben hat, die vor hundert Jahren in Rom sich zusammentaten, um Kunst und katholischen Kirchenglauben zusammenzuschmelzen, scheinen die Franzosen nicht zu wissen, oder aber es steht ihnen nicht an, ein deutsches Vorbild zu nennen. In ihrem Programm werden vielmehr die englischen Präraffaeliten erwähnt, die doch nur insofern mit ihnen Ähnlichlichkeit haben, als sie auf die fromme, naive Kunst der Frührenaissance zurückgriffen. Was den katholischen Kirchenglauben anlangt, hatten die Engländer mit der Brüderschaft der Rosace nichts gemein, wogegen die Nazarener genau mit ihnen übereinstimmen. Leider aber scheint heute die Zeit noch weniger günstig für derartige Kunstbestrebungen zu sein als der Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Was die Brüder der Rosace uns zeigen, reicht nicht entfernt an die Kunst Overbecks, Schadows, Cornelius' und Führichs heran, obschon sie sich auf den gleichen Bahnen bewegen. Wie jene suchen sie ihre Vorbilder bei Giotto, Fra Angelico, Lorenzo Monaco und ähnlichen Meistern, und was sie leisten, sind immerhin recht löbliche Schülerarbeiten, mit treuem Fleiß und kindlicher Andacht ausgeführt. Den Meister aber sucht man bei den Künstlern der Rosace vergebens.

Wenn man die steile Stiege erklommen hat, wird man von Bruder Angel empfangen, der den Gästen seine und seiner Genossen Arbeiten erklärt. Ein großer Teil der übrigens wenig zahlreichen Besucher gehört dem geistlichen Stande an und vermag darum den Erklärungen eher zu folgen, mit denen uns Bruder Angel folgt. Der Stifter der Rosenbrüder paßt vortrefflich in die von ihm übernommene Rolle. Er sieht bleich und asketisch aus, hat einen jungfräulichen Bart und ebensolche Locken, schaut höchst naiv und einfältig aus den etwas eingesunkenen Augen und spricht in einem sanften, liebreichen Tone.

Diese frommen und stillen Maler verdienen nicht sowohl Erwähnung um der künstlerischen Bedeutung ihrer Arbeiten willen, als wegen der symptomatischen Bedeutung ihres Auftretens gerade in einer Zeit, wo der Händler und der Geldbeutel in der bildenden Kunst mehr Bedeutung haben als irgend eine von Erdenschlacken befreite Idee. Und man mag sich zur Kirche stellen wie man will: ein Mann, der für den katholischen Glauben malt, ist immer noch sympathischer als einer, der für den Geldbeutel und für den Handel arbeitet. Darum ziehe ich die stillen Brüder in ihrem abgelegenen Winkel an der Rue Vaugirard den lauten Tamtamschlägern an der Rue La Boetie oder am Boulevard vor, zumal sie auch künsterisch wenigstens diesen Radaubrüdern voranstehen, so mittelmäßig ihre Leistungen im übrigen auch sein mögen.

K. E. Sch.

NEKROLOGE

In Paris ist der im Jahre 1851 in Toulouse geborene Bildhauer **Theodore Rivière** gestorben. Er hatte sich hauptsächlich durch seine aus edlem Material, vorzugsweise aus Elfenbein gebildeten, mit kostbaren Steinen, ziseliertem Golde und sonstigem Schmucke gezierten Statuetten bekannt gemacht, wovon die Gruppe »Salammbo und Matho«, eine Illustration zu einer Szene aus Flauberts Roman »Salammbo«, Aufnahme im Luxembourg gefunden hat. Rivière ist auch der Schöpfer des Denkmals, das man dem provençalischen Dichter Frédéric Mistral schon bei seinen Lebzeiten in Arles gesetzt hat.

PERSONALIEN

Professor **Ferdinand Keller** in Karlsruhe wurde aus Anlaß seines 70. Geburtstages von der Technischen Hochschule Friedericiana in Karlsruhe zum Ehrendoktoringenieur ernannt. Der Künstler erhielt die Auszeichnung besonders in Anerkennung seiner hervorragenden Leistungen auf dem Gebiete der monumentalen Malerei.

Wien. Dem Architekten Oberbaurat und Professor **Otto Wagner** ist anläßlich seiner Übernahme in den Ruhestand vom Kaiser der Titel Hofrat verliehen worden.

Themistokles v. Eckenbrecher, einer der älteren Berliner Landschafter, vollendete am 17. November sein 70. Lebensjahr. Er ist in Athen als Kind einer deutschen Familie geboren, war Schüler Oswald Achenbachs; später machte er längere Reisen und entnahm den von ihm besuchten Ländern, vorzüglich Norwegen und der Türkei, die Motive zu seinen Bildern. Seit 1889 lebt Eckenbrecher in Berlin.

DENKMALPFLEGE

Venedig. Zur **Wiederherstellung der Votivkapelle,** die 1867 bei S. Giov. e Paolo ein Raub der Flammen wurde, sind erfreulicherweise weitere Schritte geschehen. Papst Pius X. hat 25000 Francs geschenkt. Von hochgestellten Personen laufen Bitten ein, dem Ausschusse nützlich sein und ihm angehören zu dürfen. Da die Kapelle ein Siegesdenkmal für die Überwindung der türkischen Flotte bei Lepanto darstellt, so liegt es gerade jetzt sehr nahe, mit allen Kräften an der Wiederherstellung zu arbeiten.

DENKMÄLER

Die Gestalt des Pfarrers von Limmer bei Hannover, **Jobst Sackmann,** der mit seinen plattdeutschen Predigten einer der Ahnherrn niederdeutschen Humors geworden ist, soll jetzt auch ein Denkmal erhalten. Prof. Karl Gundelach-Hannover hat den Entwurf zu einem würdigen Denkmal geschaffen.

WETTBEWERBE

Der **Plakatwettbewerb,** den die **Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914** veranstaltete, hat bis zum Einlieferungstermine rund 600 Entwürfe erbracht. Unter ihnen halten sich die reinen Schriftplakate mit den figürlichen Kompositionen die Wage, und speziell unter letzteren sind viele interessante Arbeiten.

Zu dem **Wettbewerb** für die Neubauten der Königl. Kunstakademie in **Düsseldorf** haben sich bereits über 300 Bewerber gemeldet. Weitere Unterlagen werden nicht mehr abgegeben.

Wettbewerb für ein Schloß. Der deutsche Gesandte von Waldthausen in Bukarest beabsichtigt im Park seines in Bassenheim bei Koblenz gelegenen Besitzes den Neubau eines Schlosses und den Ausbau einer dort gelegenen alten Burg ausführen zu lassen. Vorentwürfe dazu sollen durch beschränkten Wettbewerb unter den Mitgliedern der Ortsgruppe Groß-Berlin des Bundes Deutscher Architekten und 15 in Westdeutschland ansässigen Architekten zusammenkommen. Für drei Preise stehen 3500, 2000 und 1500 Mark zur Verfügung, für den Ankauf weiterer Entwürfe 3000 Mark. Schlußtermin 1. April 1913.

Der **Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin** erläßt ein **Preisausschreiben** zu Entwürfen für Möbel. Sie sollen in eine Vierzimmerwohnung passen, deren Mobiliar den Anschaffungspreis von 5000 Mark nicht überschreitet. Je ein Preis von 600, 400 und 200 Mark, sowie 20 Ankäufe zu je 75 Mark sind vorgesehen. Einsendung bis 9. Januar 1913.

FUNDE

Der Leiter der französischen Schule in Athen, Homolle, der nach dem Verschwinden der Monna Lisa zum Rücktritte vom Direktorium des Louvre gezwungen wurde und dann wieder nach Griechenland zurückkehrte, wo er sich vorher durch die Ausgrabungen in Delphi große Verdienste erworben hatte, meldet der Académie des Inscriptions, daß in **Delphi** an der Stätte des Tempels der Athene Prenäa eine archaische **Nikestatue** aufgefunden worden ist. Da der Fund zeitlich mit der Eröffnung der Feindseligkeiten gegen die Türkei zusammenfiel, erregte er großes Aufsehen in Griechenland, wo als für ein gutes Vorzeichen angesehen wurde.

Bei den Ausgrabungen auf der Stätte von **Alesia**, der Hauptstadt der Mandubier in Belgica, die von Cäsar nach langer Verteidigung durch Vercingetorix erobert und zerstört wurde, wurden einige vortrefflich erhaltene Bronzen zutage gefördert, neben einigen im Museum von Saint Germain befindlichen ähnlichen Arbeiten die besten Beispiele gallischer Bronzekunst zur Römerzeit, die man bisher kennt.

AUSGRABUNGEN

Die französischen Ausgrabungen auf Delos. Die letzte Kampagne auf der Insel Delos, welche die französische Schule in Athen im Jahre 1912 unternommen hatte und wofür der Duc de Loubat die hauptsächlichsten Kosten getragen hat, geht nun zu Ende. Man hat an vier verschiedenen Stellen Ausgrabungen unternommen: im Theater, am Inopos, am Heiligen See und beim Stadion. Wir entnehmen dem Berichte des französischen Archäologen Charles Dugas im Bulletin de l'Art Ancien et Moderne solches, das wir in unserem letzten Berichte (Kunstchronik vom 8. Dezember 1911) noch nicht gebracht haben; der soeben erschienene Jahresbericht im Archäologischen Anzeiger enthält noch nichts von diesen Resultaten. In der Nähe des Theaters hat man zunächst die südlich gelegenen Gebäude von dem Schutt befreit. Neben einem kleinen Heiligtum kam eine ganze Gruppe von Häusern an dem Abhang des Hügels zum Vorschein, darunter eines, das durch seinen Plan und seine Ausdehnung ausgezeichnet war. Eine größere Anzahl Zimmer und eine gewaltige, unter dem Hofe gelegene Zysterne, verschiedene Treppenanlagen schließen ein eigentliches Privathaus aus, so daß man möglicherweise darin eine große Herberge, ein Hotel sehen kann. Beim Inopos wurde das kleine ägyptische Heiligtum vollständig ausgeräumt; unter einem der kleinen Räume befand sich ein durch eine Treppe zugänglicher Hohlraum, der zweifellos Kultzwecken diente. Wie das andere ägyptische Heiligtum von Delos, ist auch dieses dem Serapis geweiht, und eine Inschrift erzählt in ausführlicher Weise, wie der Stifter den Kult des Gottes von Ägypten mitgebracht und der Gott selbst sich die Stelle ausgesucht habe, wo sein Heiligtum stehen sollte. Dieses stammt aus dem 3. Jahrhundert und ist somit das älteste ägyptische Heiligtum auf der Insel. Nicht weit von den dort ausgehenden Inoposkanälen, die ebenfalls genau untersucht wurden, kam ein vorzüglich erhaltenes, jedoch kleines Aphroditeheiligtum, das nach den Inschriften noch in das 4. oder in den Beginn des 3. Jahrhunderts zu setzen ist, zum Vorschein. Es besteht nur aus einem Pronaos und einer Cella. Beim Heiligen See wurde schon im vorigen Jahr eine Palästra gefunden. In diesem Quartier wurde dann noch weiter geräumt und man stieß dahinter auf ein Gebäude mit Granitsäulen, die den Innenhof eines noch nicht zu bestimmenden Gebäudes, vielleicht eines großen Magazins, umgaben. In der Umgebung des Stadions, das auf der nordöstlichen Seite der Insel liegt, hat man in diesem Sommer ebenfalls wichtige Resultate erzielt. Da der allgemeine Grundriß des Stadions bereits bekannt war, so hat man die unterhalb desselben gelegenen Häuseranlagen, die bis an das Meer herunterreichen, untersucht und dabei ganz ausgezeichnete gemalte Stuckarbeiten und Altäre, die auf der Straße nächst den Häusern stehen, gefunden. Ganz unerwartet stieß man dann wenige Schritte von diesen Häusern auf eine Anlage, die aus zwei von Bänken umgebenen Räumen besteht. In dieser Lage gefundene Inschriften lassen, wenn auch nicht mit absoluter Bestimmtheit, hier eine Synagoge erkennen. Wenn diese Hypothese sich bestätigt, so hätten wir neben ägyptischen und syrischen Heiligtümern den Versammlungsort der delischen Juden, so daß sich in glücklicher Weise das Bild der Heiligen Insel vervollständigt, auf der in den ersten Jahrhunderten vor Christus alle Kulte der antiken Welt sich vereinigt vorfanden. — Als der interessanteste Einzelfund wird von Homolle jetzt noch ein überlebensgroßer Bronzekopf genannt, der aus der römischen Zeit stammt. Der Kopf ist lebhaft, ausdrucksvoll und von hervorragender technischer Ausführung. Die Patina ist wunderbar und, wie Homolle sich ausdrückt, »spricht er mit seinen aus Email gefertigten Augen«. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die **Eugen Bracht-Ausstellung in Darmstadt** hat einen außergewöhnlichen Erfolg gebracht, besonders die Verkäufe erreichten eine ungeahnte Höhe. Es wurden 127 Werke des Künstlers verkauft. Das hessische Landesmuseum in Darmstadt erwarb: »Eichwald bei Schwanheim« (1861), »Marktplatz in Jaffa« (1891), »Der Königshafen bei List« auf Sylt, (1908); die städtische Gemäldesammlung in Worms: »Kahle Eiche« (1901); die städtische Gemäldegalerie in Mainz: »Schilfteich« (1912); in den Besitz des Städelschen Instituts ging über: »Eichen im Kranichsteiner Park« (1907) und das Aquarell »Sachsenhäuser Straßenszene« (1859). Der Arbeitsausschuß kaufte aus dem nicht unerheblichen Überschuß der Ausstellung das große Gemälde »Aus dem Kranichsteiner Park bei Darmstadt«, das der Stadt Darmstadt als Geschenk überwiesen wurde. Der größte Teil des Überschusses wurde als »Eugen Bracht-Stiftung« angelegt, um für weitere Kunstausstellungen in Darmstadt, vorzugsweise solcher der »Freien Vereinigung Darmstädter Künstler«, welche auch diese Ausstellung veranstaltet hatte, verfügbar zu sein.

In **Dresden** wurde ebenfalls eine **Eugen Bracht-Jubiläumsausstellung**, veranstaltet vom Sächsischen Kunstverein auf der Brühlschen Terrasse, eröffnet, die bis Mitte Dezember dauern soll. Sie umfaßt rund 500 Arbeiten. Zu den schon in Darmstadt gezeigten Bildern sind noch als Ergebnis dieses Jahres 25 neue hinzugekommen. Die Festschrift enthält eine Autobiographie, einen Aufsatz Eugen Bracht als Lehrer von Prof. Carl Langhammer-Berlin und eine Abhandlung über Brachts Schaffen von Prof. Dr. Otto Jaekel-Greifswald.

SAMMLUNGEN

In **Königsberg i. Pr.** soll am 5. Februar 1913 die **neue Kunsthalle** eingeweiht werden. Mit ihr verbunden sein wird eine Ausstellung zur Erinnerung an das Jahr 1813.

Venedig. Die kleine, aber nicht unwichtige **Bildersammlung des Seminars,** Sammlung Manfredini, ist endlich neugeordnet uud das Lokal selbst anständig und für den Besucher bequem ausgestattet worden. Ein hübsch gedrucktes Verzeichnis der Gemälde enthält weniger Irrtümer als das frühere, wenn auch für des Kenners Belustigung manches übrig bleibt. *A. Wolf.*

VEREINE

⊙ In der Novembersitzung der **Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Dr. Hermann Schmitz über die Beziehungen der deutschen Maler zur Glasmalerei im 15. und 16. Jahrhundert. Er wies darauf hin, daß ein Viertel aller erhaltenen deutschen Zeichnungen Scheibenrisse seien und ging dann die verschiedenen Schulen durch, um, beginnend mit Köln, überall den Einfluß der führenden Meister und deren Beteiligung an der zeitgenössischen Glasmalerei darzulegen. Der Stil des Meister Wilhelm läßt sich an mehreren Scheiben nachweisen, ebenso der des Lochner sowie des Meisters des Marienlebens und des Meisters der hl. Sippe, auf den ja nach allgemeiner Annahme drei der großen Fenster im Nordschiff des Kölner Domes zurückgehen. An dieser Serie ist ferner der Meister von St. Severin mit einem Fenster beteiligt, sein Stil läßt sich ferner in einer Folge kleinerer Scheiben mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Bernhard verfolgen. Bartel Bruyn entfaltet ebenfalls eine umfangreiche Tätigkeit für die Glasmalerei.

In Süddeutschland findet man als ersten Meister, auf dessen Stil sich Glasgemälde zurückführen lassen, Lucas Moser mit den Scheiben in der Bessererkapelle des Ulmer Münsters. Im Berner Münster ist ebenfalls die Ulmer Schule tätig mit Scheiben im Stile des Multscher. Aus der Straßburger Schule, in der flandrischer Einfluß sich bemerkbar macht, geht Hans Wildt hervor. Es ist sehr bemerkenswert, daß das bedeutendste Nürnberger Fenster, das Volkamerfenster in St. Lorenz, von ihm herrührt, nicht von einem einheimischen Meister. Für Rheinschwaben sind besonders charakteristisch Rundscheiben, von denen mehrere den Stil des Hausbuchmeisters verraten, dem auch ein Fenster in Hanau, das mit den ihm zugeschriebenen Gemälden zusammengeht, gehören dürfte. Die Tätigkeit Baldungs für die Glasmalerei ist bekannt, seine schönsten Scheiben besitzt das Berliner Kaiser Friedrich-Museum. In Augsburg war Hans Holbein der Ältere auf diesem Gebiete tätig, die zwei Fenster in Eichstädt und Reste in St. Ulrich sind Zeugen dafür. Breu lieferte eine Folge von Entwürfen für Rundscheiben. In Oberbayern ist der Name des Hans Wertinger zu nennen. Nürnberg dagegen bleibt zurück, bis Dürer selbst auch auf diesem Gebiete führend eingreift. Ein Scheibenriß von seiner Hand hat sich im Städelschen Institut zu Frankfurt erhalten, die Fenster der Landauerkapelle vom Jahre 1508, die das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt, führt der Vortragende auf Entwürfe des Meisters selbst zurück. Endlich sind die Schweizer zu nennen, deren beste Leistungen im Anfang des 16. Jahrhunderts liegen, während sich später eine sehr umfangreiche handwerkliche Produktion entfaltete. Im Anschluß an den Vortrag warnte Herr Direktor Friedländer vor allzu raschen Zuschreibungen an den Hausbuchmeister, zu denen lediglich Darstellung und Kostüm verführten. Er legte sodann die Publikation des Burgundischen Paramentenschatzes in Wien vor, die von J. Schlosser veranstaltet wurde, und wies auf die Schwierigkeit der Aufteilung der Stücke an einzelne Meister hin, da es sich offenbar um das Werk einer einheitlichen, aber im Verlaufe der Arbeit mit ihrer Zeit künstlerisch fortschreitenden Werkstatt handle und zudem durch die Sticktechnik der ursprüngliche Charakter der Vorzeichnungen zu sehr verdeckt werde, um Hände mit Sicherheit zu unterscheiden.

STIFTUNGEN

Den Inhabern des französischen **Prix de Rome** ist wieder ein neues Glück widerfahren. Bekanntlich wohnen die jungen Leute nicht nur drei Jahre lang in der herrlichen Villa Medici auf dem Pincio und erhalten nicht nur ein sehr bedeutendes Taschengeld während ihres Aufenthaltes, sondern durch allerlei Stiftungen wird auch nach dem Verlassen Roms für sie gesorgt, ganz davon abgesehen, daß der französische Staat bei seinen Aufträgen sich für verpflichtet hält, den ehemaligen Rompreislern den Vorzug zu geben. So erhalten die jungen Maler nach dem Verlassen Roms drei Jahre lang 3000 Franken jährlich, die jungen Musiker die nämliche Pension vier Jahre lang. Jetzt hat ein Wohltäter eine Summe hinterlassen, die den Architekten im gleichen Falle drei Jahre lang 2500 Franken gewährt. Die Architekten erfreuen sich außerdem anderer Stiftungen: sogleich nach Empfang des Rompreises erhalten sie aus der Stiftung Delannoy 1000 und aus der Stiftung Leprince 750 Franken, und im letzten Jahre ihres römischen Aufenthaltes werden ihnen aus der Stiftung Clauße 1000 Franken gezahlt. Warum findet die französische Freigebigkeit in Deutschland, wo man doch im allgemeinen weniger sparsam ist als in Frankreich, so wenig Nachahmung, also daß zum Beispiel Klingers Villa Romana in Florenz immerfort mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat und das dieser schönen Gründung gesteckte Ziel noch lange nicht erreicht hat?

VERMISCHTES

Einer der frechsten Diebstähle, welche die so reiche Chronik der französischen Museumsdiebstähle zu berichten weiß, hat die berühmte **Maison Carrée in Nimes** betroffen. Als der Wächter am Abend des 3. November das in der Maison Carrée untergebrachte numismatische Museum schließen wollte, stürzten sich zwei Besucher, die einzigen, die sich in dem Museum befanden, auf ihn, banden und knebelten ihn nach leichter Gegenwehr und räumten dann vor seinen Augen diejenigen Glasschränke aus, die wertvolle goldene Münzen enthielten. Dann machten sie sich mit ihrem Raube aus dem Staube, und obschon man selbstverständlich ihr genaues Signalement besitzt, hat man bisher keine Spur von ihnen gefunden und kann bei der in ähnlichen Fällen genugsam konstatierten Unzulänglichkeit der französischen Polizei auch kaum die Hoffnung hegen, daß man der Diebe habhaft werde.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 9. 29. November 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DRESDNER BRIEF

Die Umgestaltung der Dresdner Galerie durch Direktor Posse ist rüstig vorwärts geschritten: die sämtlichen großen Säle des ersten Obergeschosses sind fertig und bieten ein wesentlich anderes Bild dar als früher. Einesteils durch eine andere Verteilung der Gemälde auf die verschiedenen Säle, andernteils durch Veränderung der Hintergründe und der Lichtquellen. Besonders bemerkenswert ist die Umgestaltung der großen Kuppelhalle, die Posse zu einer Art Tribuna oder Salon carré eingerichtet hat. Schon architektonisch hat dieser Raum stark gewonnen: während er früher flaschenartig gestaltet war, ist er jetzt als regelrechter Kuppelraum mit Kassettenteilung und Oberlicht ausgebaut. Damit ist eine prächtige Raumwirkung erzielt, die eine entschiedene Verbesserung bedeutet. Man braucht sich nicht dabei aufzuhalten, daß damit Gottfried Semper Unrecht geschehen sei. Bekanntlich hat Semper, der 1849 wegen seiner Beteiligung an der Revolution Dresden flüchtend verlassen mußte, das Museum nicht fertig gebaut; seine Nachfolger richteten sich nach Sempers vorläufigem Modell, das ihm nur dazu dienen sollte, die Proportionen darnach zu verbessern, während er sich die Kuppel rund und weit großartiger gedacht hatte. Semper selbst hat sich später über diese Verkennung seiner Absichten unmutig ausgesprochen. Man kann sich demnach über die jetzige Veränderung des Kuppelsaales rückhaltlos freuen. Geblieben sind hier nur die Raffaelischen Teppiche, die nach wie vor den oberen Teil der runden Wand einnehmen, durch die Verbesserung der Lichtführung aber noch besser zur Geltung kommen; weggenommen aber sind die altniederländischen Teppiche, und an ihrer Stelle hängen jetzt auf der dunklen ruhigen Wandvertäfelung vierzehn Gemälde der italienischen Schulen, darunter berühmte Meisterwerke, wie Giorgiones schlummernde Venus, Tizians Zinsgroschen und Maria mit dem Kind und vier Heiligen, Palma Vecchios heilige Familie und die Drei Schwestern, Antonello da Messinas heiliger Sebastian, Cossas Verkündigung, Mantegnas heilige Familie. Diese Gemälde kommen auf dem dunklen Grunde farbig vorzüglich zu ihrer Wirkung, das Ganze wirkt überaus vornehm und geschmackvoll.

Überhaupt war es offenbar das Hauptstreben, in den Farben ruhig und vornehm zu bleiben und sich von allen auffälligen und heftigen Wirkungen fernzuhalten. Manche Besucher mit weniger ausgebildeten Farbenaugen merken daher gar nicht, daß das Rot der Wandverkleidung in den vier Hauptsälen links und rechts vom Kuppelraum ein ganz anderes geworden ist als das frühere unerfreuliche Braunrot. Die Säle sind im übrigen wie folgt angeordnet: Von der Eingangshalle, wo die fünf Repräsentionsbilder des Hofmalers Louis de Silvestre auf violettem Grau trefflich zur Geltung kommen, gelangen wir durch den noch nicht fertigen Korridorraum in den früheren spanischen Saal, der nunmehr Rubens gewidmet ist. Von der Wand gegenüber dem Eingang grüßt uns das gewaltige Quos ego! — so empfängt uns gleich beim Eintritt in den ersten Hauptsaal ein starker nachhaltiger Eindruck. Diese Hauptwand ist jetzt durch Beseitigung der Tür geschlossen; an der Eingangswand hängen links und rechts von der Tür die beiden Hieronymusbilder von Rubens und van Dyck. Die übrigen Gemälde des Rubens sowie einige wenige von anderen vlämischen Meistern sind paßlich auf die vier Wände verteilt. Hier wie in den folgenden Sälen sieht man, wie Posse mit Erfolg bestrebt gewesen ist, die Gemälde so zu hängen, daß sie einander durch den Gegensatz von hell und dunkel, erregter und ruhiger Lichtführung in ihrer Wirkung steigern.

Der folgende Ssal ist Jordaens, Snyders und van Dyck gewidmet. An der rechten Längswand hängen die drei großen Jordaens: Darstellung im Tempel, der Verlorene Sohn und Diogenes, gegenüber Stilleben von Snyders und die acht bedeutendsten der Dresdner Bildnisse van Dycks, an der geteilten Stirnwand die Angehörigen am Grabe des Heilands von Jordaens sowie des Rubens Satyr und Tigerin nebst einigen Bildnissen von van Dyck, an der Stirnwand endlich des Snyders Stilleben mit dem weißen Schwan sowie die Winterlandschaft mit dem Jäger von Jan Wildens und einige andere vlämische Bilder. Daran schließt sich dann der schon früher gewürdigte prächtige Rembrandt-Saal, mit dessen Ausgestaltung Posse seine Tätigkeit in der Dresdner Galerie begann. Beim Durchblick durch die offene Tür sieht man, wie fein das Grün des Rembrandtsaales zu dem stumpfen Rot der beiden vlämischen Säle gestimmt ist — hier wie überall das Walten fein empfindender Künstleraugen.

Gehen wir zurück über die Kuppelhalle hinweg nach der anderen Seite, so kommen wir zunächst in den Saal der Bolognesen, der ebenso wie der folgende des Correggio Wände in stumpfem Rot erhalten hat, Im bolognesischen Saale sind vor allem die großen Gemälde, die früher oben hingen, heruntergenommen worden, die kleineren dekorativen Bilder, die aus der Nähe nicht allzuviel bieten, hängen darüber. Neben den Carracci, Procaccini, Guercino, Strozzi, Caravaggio haben hier auch die beiden Battonischen Gemälde: Heilige Magdalena und Johannes der Täufer Platz gefunden.

Im Correggio-Saale fällt vor allem vorteilhaft auf, daß die vier großen berühmten Gemälde des Correggio

an den geteilten Querwänden jedes für sich aufgehängt sind und dadurch trefflich zur Geltung kommen. An der einen Längswand sind dann Niccolo Abatis Martyrium der Apostel Petrus und Paulus und Dosso Dossis Vier Kirchenväter wirksam als Mittelpunkte aufgehängt, um die sich die kleineren Bilder von Dosso Dossi, Girolamo da Carpi, Parmeggianino (Madonna mit der Rose), Giulio Romano (Madonna mit dem Waschbecken) und Varotari (Judith) harmonisch gruppieren. Die andere Längswand beherrschen wirksam die vier großen Gemälde von Parmeggianino (Maria in Wolken), Andrea del Sarto (Opfer Abrahams), Bagnacavallo (Maria in Wolken mit vier Heiligen) und Garofalo (Maria in Wolken).

Ganz besonders schön ist dann wieder der Saal der Venezianer mit Wandverkleidung in stumpfem Grün. Wundervoll wirken hier die vier großen Breitbilder des Paolo Veronese, die er einst für die Familie Cuccina malte: je zwei hängen an den Längswänden, hier wie dort getrennt durch je drei Bildnisse. Die oberen Wandflächen nehmen in harmonischer Gruppierung kleinere Bilder von Veronese, Tintoretto, Bassano und Tizian ein. Die Querwände beherrschen wirksam: Veroneses barmherziger Samariter, Tintorettos Rettung und Paolo Farinatis Darstellung im Tempel.

Der nun folgende Durchgangsraum, der nach dem Saal der Sixtinischen Madonna führt, ist weniger belangreich: es sind hier größere Gemälde von Palma Vecchio (Jakob und Rahel), Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo, Cosimo Tura, Dosso Dossi und Andrea del Sarto untergebracht. Der erste Saal im westlichen Querflügel ist zurzeit den Spaniern überlassen, die allerdings erst zur vollen Geltung kommen werden, wenn man ihnen in der jetzigen modernen Abteilung den projektierten, ihrer würdigen Raum wird frei machen können.

Posses Arbeit, die in so glücklicher Weise Wörmanns Werk ergänzt, hat das Äußere der Dresdener Galerie wenigstens in ihren Hauptsälen stark zu ihrem Vorteil verändert. Die reiche Stiftung eines Dresdener Kunstfreundes ist ihm dabei wirksam zu Hilfe gekommen. Hoffentlich fließen solche Quellen auch in Zukunft weiter. Noch sei bemerkt, daß bei der Neuordnung der Galerie eine beträchtliche Anzahl Gemälde aus dem Semperschen Museum in das alte Landtagsgebäude gebracht worden sind und dort die Räume des zweiten Obergeschosses füllen. Da es sich hierbei um weniger wichtige Werke handelt, wird sie das Publikum nicht vermissen; den Gelehrten aber stehen sie als Studiensammlung auch jetzt schon zur Verfügung.

Die Galerie konnte durch diese Aussonderung umso lockerer gehängt werden. Ein großer neuer Katalog, der den gesamten Bestand der Dresdener Galerie in Abbildungen bringen wird, ist in Vorbereitung. Sämtliche Gemälde sind neu aufgenommen worden.

* * *

In den Kunstsalons und im Sächsischen Kunstverein sahen wir in den letzten Wochen — und zum Teil sehen wir noch jetzt — eine Reihe von Sonderausstellungen, die die Teilnahme der Kunstfreunde lebhaft in Anspruch nehmen. So in der Galerie Arnold eine Sonderausstellung von *Sascha Schneider*, der nach zehnjähriger Pause die Ergebnisse seines Lebens und Schaffens in Italien wieder vorführte. In seinen neuen Werken erkennen wir Schneider zum Teil als den Künstler von ehedem, insofern als sein Schaffen ausschließlich der Darstellung des nackten Menschen gilt — neu ist aber, daß er auf die allegorischen und symbolischen Einkleidungen, die früher für ihn bezeichnend waren, gänzlich verzichtet und nur noch die menschliche Gestalt rein und ohne Nebenansichten darstellt. In einer Schrift, »Mein Gestalten und Bilden« betitelt, gibt er sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ab. Er bekennt sich da als Prophet der bisher allzusehr vernachlässigten physischen Kultur und tritt ein für Gesundheit, Mannhaftigkeit und Schönheit, die er als unzertrennlich miteinander verbunden bezeichnet. Die frohen Sportplätze einer gesunden Jugend sollen die Modelle für den Künstler liefern, und nicht bloß die »weiche Schönheit des Weibes« soll der Künstler darstellen, sondern auch das männliche Geschlecht, dessen »herbere, stattlichere und größer geartete Schönheit, so unendlich reicher an Ausbildungsmöglichkeiten, ganz in den Hintergrund getreten, um nicht zu sagen, vergessen worden ist.« Weiter lesen wir, daß das höchste Vorbild, frei von allen Defekten, nur Typus sein kann, und weiter verteidigt Schneider die symmetrische Körperstellung, auch empfiehlt er möglichste Beschränkung des Gesichtsausdrucks — fast bis zur Ausdruckslosigkeit. Weiter erklärt er die räumliche Wirkung im Gemälde für stilwidrig, weil es der Maler mit einer Fläche zu tun habe, bei der es nur ein Oben oder ein Unten, rechts und links, nicht aber vorn und hinten gäbe. »Wir haben es mit einer *Fläche* zu tun, daran ist nichts zu ändern, das *muß* eingesehen werden . . . Die Aufgabe wäre demzufolge nicht: Plastik oder Tiefendimensionen vorzutäuschen, sondern runde Körper und Tiefeneffekte auf einer Fläche zu projizieren.« Jede lebhafte Bewegung, vor allem in der Plastik, wird nach Schneider zur Pose, zur Grimasse; eine große Menge Probleme, mit denen sich die Maler beschäftigen, sind Atelierphrasen. Mit dieser beschränkten Ästhetik, die Sascha Schneider mit starker Selbstsuggestion und Scheinlogik vorträgt, wären wir also glücklich beim Apoll von Tenea und ähnlichen primitiven Leistungen, in der Malerei aber bei der reinen Flächendekoration mit menschlichen Körpern von typischer Gestaltung ohne seelischen Ausdruck angelangt. Alle sonstigen Errungenschaften der Malerei wären Irrtümer und zu verwerfen. Man kann natürlich nur lächeln über eine solche gewollte Einseitigkeit, mit der Sascha Schneider sich nur selbst betrügt, wenn er glaubt, damit allgemeine Grundsätze für die Kunst aufgestellt zu haben. Jeder andere wird sagen, daß Sascha Schneiders Kunst nur eine der unendlich vielen Möglichkeiten künstlerischen Schaffens darstellt und daß zahllose andere Möglichkeiten genau dasselbe Daseinsrecht haben wie seine Kunstweise.

Schneiders Gemälde, Zeichnungen und plastische Werke — diese etwas ganz Neues in seinem

Schaffen — entsprechen seiner Theorie. Wir sehen eine Menge einzelner nackter Männer, fast nur Jünglinge, auf einem Bilde gleich sieben in Paradestellung mit »Augen rechts« nach dem Flügelmann, die »weiche Schönheit des Weibes« in einem einzigen Bilde gegenüber dreißig bis vierzig Männern. Soweit diese Jünglinge gemalt sind, stehen sie alle auf neutralem, hellem Untergrund ohne jede Tiefenvortäuschung; die plastischen Gestalten aber fast alle ohne jede Bewegung und ohne seelischen Ausdruck — also in jener primitiven Auffassung, die ehedem ein Zeichen der noch nicht entwickelten plastischen Fähigkeit war, die heute aber nur als künstlich und altertümelnd wirken kann. Man wird gewiß zugeben, daß in den gemalten Jünglingen viel Anmut und Schönheit zu bemerken war — aber wenig Kraft und Männlichkeit. Uns machte diese Schaustellung von Jünglingsschönheit mehr den Eindruck, als stammte sie aus dem in seiner Verweichlichung berüchtigten Kapua, als aus Sparta oder Athen. Jedenfalls war an diesen verweiblichten Jünglingen keine Spur von der »Herbigkeit« männlicher Schönheit zu bemerken, die Sascha Schneider als Ideal rühmt. Auch konnten wir uns für die »metallische Schönheit« der drei lebensgroßen Figuren, die in Geislingen nach einem neuen galvanischen Verfahren über einem sorgfältig durchgearbeiteten Gipsmodell dargestellt sind, keineswegs erwärmen; die Masse machte den unerfreulichen Eindruck eines ungenügenden Surrogats. Sehr viel besser wirkten die marmornen Figuren, z. B. der Gürtelbinder, eine Figur in Handlung und Bewegung, die aber nach Schneiders eigener Theorie eigentlich zu den plastischen Unmöglichkeiten gehört.

Es soll nicht geleugnet werden, daß Schneider innerhalb des eng begrenzten Kreises, den ihm seine einseitige Theorie zieht, manches Schöne geschaffen und viel tüchtiges Können bekundet hat, aber vorbildlich kann weder die Theorie noch das gesamte neue Schaffen Schneiders genannt werden.

Über einige weitere Dresdner Sonderausstellungen berichten wir demnächst. *P. Sch.*

NEKROLOGE

× **Otto Lessing** †. In der Villenkolonie Grunewald bei Berlin, wo sein Haus und seine Werkstatt durch ihre eigenartige nordische Holzarchitektur weithin kennlich waren, ist am 23. November der Bildhauer Prof. Otto Lessing im Alter von 66 Jahren gestorben. Mit ihm ist ein Mann dahingeschieden, der im künstlerischen wie gesellschaftlichen Leben Berlins Jahrzehnte lang eine bedeutende Stellung eingenommen hat. Lessing, ein Sohn des Romantikers Karl Friedrich und Urgroßneffe von Gotthold Ephraim Lessing, war am 24. Februar 1846 in Düsseldorf geboren. Seine frühzeitig erwachte vielseitige Begabung führte ihn zuerst zur Malerei, nachdem der Vater selbst ihn im Zeichnen unterwiesen hatte; dann kam er, als Schüler Steinhäusers in Düsseldorf und (1865—1868) A. Wolffs in Berlin, zur Plastik, doch ohne seine malerischen Studien völlig aufzugeben. Nach dem Kriege gegen Frankreich, den er mitgemacht hatte, ließ sich Lessing (1872) dauernd in Berlin nieder, wo er ein Atelier für Dekorationsskulpturen eröffnete und alsbald eine rege Tätigkeit entfaltete. In dieser Seite seiner Kunst lag Lessings Stärke; er gehörte zu den Bildhauern, die vom Handwerklichen ausgingen und mit ihm in Verbindung blieben, und wurde so in der jungen Reichshauptstadt der beliebteste Helfer der Architekten. Allerdings blieb er dadurch auch völlig in den Stil- und Dekorationsgedanken dieser Bauepoche befangen, so daß seine technisch gewiß sehr tüchtigen Arbeiten uns heute vielfach entfremdet sind. Proben dazu finden sich in zahlreichen öffentlichen und privaten Berliner Gebäuden, vor allem im Reichstagsgebäude, im Reichskanzlerpalais, im Zeughaus, in der Technischen Hochschule in Charlottenburg, im Reichsjustizamt, in der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt. Als der Weiße Saal des Königlichen Schlosses umgebaut und neu ausgestattet ward (1894), wurden Lessing die wichtigsten dekorativen Details übertragen: die Relief-Reiterbildnisse des Großen Kurfürsten und Friedrichs des Großen sowie die allegorischen Figuren des Deckengewölbes. Mehr Beifall fanden die großen barocken Sandsteingruppen (Prometheus und Andromeda) an Ihnes Marstallfassade. Eine Zeitlang arbeitete Lessing auch in Gemeinschaft mit dem Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann; davon gibt namentlich der Herkulesbrunnen auf dem Lützowplatz Kunde, der weit besser gelang als der Rolandbrunnen zum Abschluß der Siegesallee (1902), wo Otto Lessing auch das Standbild von Albrecht Achilles zufiel. Von den sonstigen Monumentalarbeiten des Heimgegangenen sind das Lessing-Denkmal in Berlin (1890) oder Shakespeare in Weimar, der Kaiser Wilhelm für Hildesheim und das Denkmal des Dichters Wolfgang Müller in Königswinter zu nennen. Als die beste seiner freien Skulpturen könnte man die Halbfigur von Ludwig Knaus in der Nationalgalerie bezeichnen, der sich mehrere andere Porträts anschließen (darunter eine Büste Moltkes). Die malerische Begabung Lessings (ein Jugendbild »Die drei Jäger« hängt in der Karlsruher Galerie) führte ihn später besonders zu Glasmosaikentwürfen, z. B. für die Kuppel des Berliner Völkerkunde-Museums und einige Häuserfassaden in der City. Auch für Sgraffitomalereien und kunstgewerbliche Gegenstände verschiedener Art, denen man in Berliner Familien begegnet, zeichnete er Entwürfe. Vieles von seinen Schmuckstücken für Architektur ist in den von ihm herausgegebenen »Bauornamenten der Neuzeit« veröffentlicht (1880—92), neben denen einige andere Publikationen stehen (so »Schloß Ansbach«, 1893).

Karlsruhe. Gestorben ist im Alter von 68 Jahren der frühere langjährige künstlerische Leiter der hiesigen Großherzoglichen Kunststickereischule, Professor *Fritz Baer*, einer der bedeutendsten und bekanntesten Musterzeichner, der den hohen Ruf, den die genannte Anstalt seit einer Reihe von Jahren weithin genießt, mit begründete.

PERSONALIEN

Der Archäologe der Straßburger Universität, Professor Dr. **Franz Winter**, hat einen Ruf als Nachfolger Georg Loeschkes an die Universität Bonn erhalten und wird ihm voraussichtlich Folge leisten.

DENKMALPFLEGE

Mainz. Zur Restaurierung der **Karmeliterkirche** wurden von den Stadtverordneten 165000 M. angefordert und bewilligt. Der kunsthistorisch wichtige Bau enthält eine Reihe wertvoller Wandgemälde. Er soll nach der Restaurierung voraussichtlich als Museum Verwendung finden.

Venedig. Unter Sardis Leitung ist nun die **Restaurierung von S. Stefano** so gut wie beendet. Die häßlichen Scheinwölbungen sind nun auch aus dem rechten Seitenschiffe verschwunden und die schöne Balkendecke dadurch wieder sichtbar, ebenso wurden die letzten vermauerten Fenster

wieder geöffnet. Eines der wichtigsten Baudenkmäler Venedigs ist nun in seiner vollen Schönheit wieder genießbar.

Die **Grande Chartreuse,** das älteste Kloster des im elften Jahrhundert von dem heiligen Bruno gestifteten Karthäuserordens, ist jetzt als »monument historique« eingetragen worden, so daß der befürchtete Untergang verhindert ist. Das Kloster liegt in einer großartig wilden Gebirgsgegend etwa 20 km von Grenoble und war bis zu der vor wenigen Jahren erfolgten Austreibung der Mönche eigentlich mehr durch den hier fabrizierten Schnaps als durch seine Kunstschätze berühmt. Die weitläufigen Gebäude sind auch großenteils modern, und die alten Teile hatten in den letzten hundert Jahren sehr davon zu leiden, daß die klösterliche Schnapsbrennerei so viel Geld — bis zu einer halben Million jährlich — eintrug. Diese reichen Einkünfte wurden zum Teil zur Restauration, Änderung und Erneuerung der alten Gebäude benutzt, und dabei wurde dann wohl mehr geschadet als genützt. Immerhin finden sich in der Grande Chartreuse einige interessante Reste romanischen und gotischen Stiles, und so ist es mit Genugtuung zu verzeichnen, daß ihre Erhaltung jetzt gesichert ist.

WETTBEWERBE

× In dem **zweiten Wettbewerb für den Neubau des Berliner Opernhauses** hat die Akademie des Bauwesens, die nach Vereinbarung mit dem Abgeordnetenhause vom Ministerium als begutachtendes Kollegium eingesetzt worden war, von den eingegangenen 68 Entwurfskizzen *fünf* als *»in erster Linie beachtenswert.«* bezeichnet. Die Frage des Ministeriums, ob sich unter den neuen Vorschlägen einer befände, der ohne weiteres zur Ausführung empfohlen werden könnte, hat die Akademie verneint und lieber jene vorsichtige Formulierung ihres Votums gewählt. Jene fünf Entwürfe stammen von den Architekten *Martin Dülfer* (Dresden), *Jürgensen und Bachmann* (Charlottenburg), *Otto March* (Charlottenburg), *Karl Moritz* (Köln) und *Richard Seel* (Berlin). Drei von diesen (Dülfer, March, Moritz) zählten zu den zehn Künstlern, die der Minister zu dem Wettbewerb eigens aufgefordert hatte, während die beiden anderen den Architektenverbänden angehören, die zur Beteiligung eingeladen oder besser zugelassen worden waren. Mehrere der Architekten haben die Aufgabe vor allem als eine Platzfrage behandelt, was durchaus geboten erscheint, und gleich die Gesamtgestaltung des Königsplatzes in ihrem Entwurf mit hineingezogen. Die öffentliche Ausstellung des ganzen eingelaufenen Materials wird die Angelegenheit weiter klären. — Inzwischen haben zwischen den beteiligten Ministerien neue Beratungen stattgefunden, die in letzter Stunde noch einen anderen Platz für das Opernhaus zur Debatte stellen: ein Grundstück in der unmittelbaren Nähe des Schlosses, am Schloßplatz selbst. Es ist indes zweifelhaft, ob dies Terrain sich für solchen Zweck eignet.

Für den Bau einer neuen **Kirche** nebst Pfarrhaus in **Berlin-Schmargendorf** entschied man sich für die Ausführung des Entwurfes der Architekten Paulus und Lilloe in Berlin. — Auch **Dahlem** soll eine neue Kirche erhalten. Für den Neubau sind bereits 150000 M. vorhanden.

Bonn. Das Preisgericht in dem **Wettbewerb für einen Laufbrunnen** gegenüber der Universität hat jetzt von den im Juni preisgekrönten Entwürfen der Bildhauer Buscher, Burger, Emil Cauer und Faßbinder denjenigen von *Carl Burger* in Aachen zur Ausführung bestimmt. Der Künstler ist besonders durch das Denkmal des wehrhaften Schmiedes in Aachen bekannt geworden.

AUSSTELLUNGEN

Elberfeld. Am 18. Januar wird das **Städtische Museum** nach seiner umfassenden Erweiterung mit einer Ausstellung über die **»Klassische Malerei des 19. Jahrhunderts«** wiedereröffnet werden. Anfangend mit Werken von Goya und Constable soll diese Veranstaltung der Barbizonschule, den Impressionisten und den großen deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts gerecht werden. Im März wird eine Ausstellung von solchen Elberfelder Familienporträts folgen, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind.

Jena. Im **städtischen Museum** ist eine **Ausstellung über »Napoleons Zug nach Rußland 1812«** eröffnet worden, welche bis Ende dieses Jahres dauern soll. Sie umfaßt eine große Anzahl zeitgenössischer Kupferstiche und Lithographien, ferner die Werke von Albrecht Adam, Faber du Faur und Wereschagin über den Feldzug in Nachbildungen. Zeitgenössische Karikaturen auf den Untergang der »grande armée« und auf Napoleons Sturz, Uniformen und Uniformbilder, persönliche Erinnerungen an Napoleon I. und die neueste Literatur über den Feldzug von 1812 vervollständigen die Ausstellung, die sich vom ersten Tage an eines sehr lebhaften Besuches zu erfreuen hat.

Karlsruhe. Am 9. November 1912 wurde der **neue Festsaalbau des Künstlerhauses,** des Heimes des Vereins bildender Künstler Karlsruhe, durch den ersten Vorsitzenden Professor Dr. *Ferdinand Keller* eingeweiht. Der Neubau, errichtet von Regierungsbaumeister *Schmieder,* schließt sich würdig an das reizende alte Biedermeierhaus an, das eine der schönsten Blüten der für Karlsruhe so charakteristischen Bauart Weinbrenners darstellt. Das Neue ist hier, ohne jedoch eine kleinliche Summe kopierter Details zu sein, dem Alten in keiner Weise störend zugefügt, vielmehr ergänzt das eine geschmackvoll das andere. Zur vollständigen, in den feinsten Formen gehaltenen Innenausstattung lieferte eine Reihe namhafter Karlsruher Künstler Beiträge, so daß das jetzt nun vollendete Künstlerhaus ein würdiges Heim des Vereins bildet. — Die Feierlichkeiten zu **Ferdinand Kellers siebzigstem Geburtstag** (5. August 1912) wurden bis zum Beginn des winterlichen Festkreises verschoben und nahmen mit der Einweihung des Festsaalbaues des Künstlerhauses ihren Anfang. Hier dürfte vor allem die große **Ferdinand-Keller-Ausstellung** im Badischen Kunstverein zu Karlsruhe interessieren, die, weit über hundert Werke aller Gattung und alle Schaffensperioden des Meisters umfassend, sämtliche Räumlichkeiten des Kunstvereins in Anspruch nimmt. Bei der feierlichen Eröffnung der Ausstellung, die am Dienstag, den 12. November 1912 stattfand unter Anteilnahme des Hofes, der staatlichen und städtischen Vertreter, der Kunst- und Gelehrtenwelt, überbrachte unter anderen Rednern Oberbaurat Dr. *Billing* die Mitteilung, daß die Architekturabteilung der Technischen Hochschule »Fridericiana« zu Karlsruhe den Jubilar wegen seiner Verdienste um die Förderung der Kunst und des feinen Verständnisses, das er als Monumentalmaler dem Wesen der Architektur entgegengebracht habe, zum Doktor-Ingenieur ehrenhalber promoviert habe. — Die Ausstellung selbst, die vom 12. November bis zum 5. Dezember dauert, umfaßt einen großen Teil der erreichbaren und bekannten Werke des Künstlers, dessen Haupttätigkeit auf dem Gebiete der Figurenmalerei liegt. Nennen wir hier unter den Tafelbildern die beiden Frühwerke, den »Tod Philipps II. von Spanien« und den »Alchimisten«; ferner »Hero und Leander« (Wien, Akademie), seine »Kinderfriese«, den »Wagnerfries«. Nicht vergessen sei der farbenglühende »Alexander von Humboldt am Orinoko« und die bekannte »Dame in Schwarz«. Aus der neueren Zeit, in der seine vordem schwere, satte

Farbe sich wesentlich aufgehellt hat, nennen wir den großen Fries »Pallas«, worin er auch den dekorativen Charakter durch den reliefartigen Aufbau in der Fläche gewahrt hat. Interessant bleiben die hier ausgestellten Skizzen zu den vielen Fresken und riesigen Tafelgemälden, die farbig wie kompositionell einen so großen Aufwand zeigen. Bei Keller ist in der Skizze das ganze Bild schon fertig. Erwähnen wir hier kurz die Entwürfe und Studien zu den Fresken »Altertum« und »Neuzeit« (Karlsruhe, Sammlungsgebäude), zur »Gründung der Heidelberger Universität« (Heidelberg), zu den Fresken der »König-Karls-Halle« in Stuttgart, ferner die Skizzen zu dem großen Bilde der Karlsruher Galerie, das Kellers bestes Können in sich vereint, dem »Markgrafen Ludwig Wilhelm in der Schlacht bei Slankamen«, wie auch zu einer Reihe seiner bekannten prunkvollen »Apotheosen« der deutschen Kaiser. Als Porträtmaler ist er der Schilderer höfischer Welten, der Maler des Adels an Geist und Besitz, schöner Frauen Reichtum und Anmut geworden. An erster Stelle steht aber doch das schlichte, charaktervolle Porträt seines »Vaters«, von den übrigen seien noch kurz erwähnt die Bildnisse des »Großherzogs« und »Prinzen Max« von Baden, des »Fürsten Löwenstein«, des »Grafen Werder«, »Professor von Oechelhäusers«, »Geh. Rat Benguerels«; eine Reihe »Damenbildnisse« und »Kinderstücke« in höfischer Auffassung und bravourösem Vortrag schließen sich an neben einigen vortrefflichen Studienköpfen, die über dem Techniker und Virtuosen auch den Künstler am besten zeigen. Vielleicht vermögen wir die hier ausgestellten Keller-Landschaften den Glauben zu zerstreuen, Keller kopiere darin Böcklin; hin und wieder ein gegenständlicher Zusammenhang, das beweist aber nicht viel. Keller ist heute noch ein Epigone der Renaissance, deren Elemente wir in jeder seiner Schöpfungen finden und die sich oft steigern bis zum stärksten Barock. Wenn sein Prinzip auch nicht mehr das unserer Tage ist, so verdient das umfangreiche Lebenswerk dieser Künstlerpersönlichkeit doch die entsprechende Würdigung.

Oscar Gehrig.

o **Köln.** Dem Bericht über die **Ausstellung aus Privatbesitz** sei nachgetragen, daß ein schön ausgestatteter **Katalog** mit mehr als 90 Abbildungen erschienen ist.

Als Folge der durch das etwas zu laute und breite Auftreten der **Kubisten** im Herbstsalon veranlaßten Proteste gegen diesen Salon selbst hat jetzt der beratende Ausschuß, der über die Verwendung des dem Staate gehörigen Ausstellungsgebäudes seine Stimme abzugeben hat, mit großer Majorität der Regierung empfohlen, das Grand Palais hinfort nicht mehr den Veranstaltern des Herbstsalons zu überlassen. Da dieser Ausschuß nur eine beratende Stimme hat, die Entscheidung aber ganz in den Händen des Ministeriums und in diesem Falle in denen des Staatssekretärs für bildende Kunst liegt, brauchen die Freunde des Herbstsalons nicht zu verzweifeln, denn es ist höchst unwahrscheinlich, daß Herr Léon Bérard, der betreffende Staatssekretär, den Herbstsalon fallen lassen werde. Sehr wahrscheinlich aber ist es, daß im nächsten Jahre die Kubisten und sonstigen, alle Tradition und Lehre verachtenden Neuerer nicht mehr wie in diesem Jahre mit offenen Armen aufgenommen werden. Vielleicht wird der Herbstsalon, um sich die Gnade der Regierung zu sichern, schließlich ebenso zahm und brav wie die beiden großen Frühjahrausstellungen, und dann hätte er freilich seinen eigentlichen Daseinszweck verloren.

Im Februar nächsten Jahres soll in **Wilhelmshaven,** dem auch als Stadt aufblühenden Kriegshafen an der Nordsee, eine **Kunsthalle** eingeweiht werden, die Eröffnung wird mit einer großen Gemälde- und Skulpturenausstellung erfolgen.

Am 11. November wurde die **Zehnte Internationale Kunstausstellung in Venedig** geschlossen. Der Erfolg ist in jeder Richtung erfreulich. Die Zahl der Besucher war 431742. Die Verkaufssumme beläuft sich auf 580000 Frs. Bemerkenswert ist, daß diesmal die Ankäufe von seiten der Fremden zahlreicher als sonst waren. Die meisten Verkäufe kamen den italienischen und besonders den venezianischen Künstlern zustatten. Haben doch einzelne Venezianer bis zu 22 Bilder verkauft! Beppo Ciardi ist einer dieser Glücklichen. Vielleicht erklärt sich aus dieser schon früher gemachten Erfahrung die geringe Lust an Beteiligung, z. B. von seiten Deutschlands, welche so sehr zu wünschen wäre. Eine offizielle Mitteilung darüber, wie sich die Verkäufe der Zahl nach auf die verschiedenen Nationen und die verschiedenen Kunstzweige verteilen, steht noch aus. Trotz des »guten Geschäftes« sagt man sich im stillen, daß der Rechnungsabschluß einer jeden dieser Ausstellung für die Stadtverwaltung ein Defizit bedeute und macht dafür den allzugroßen Luxus der Ausstellungslokale verantwortlich. Doch ist der Nutzen, welcher der ganzen Stadt und ihren Einwohnern durch die Ausstellung zugeführt wird, unberechenbar. — Ob man bei der nächsten Ausstellung auch wieder in den Fehler der Sonderausstellungen, der Vorführung der massenhaften Produkte Einzelner, verfallen wird? Es wäre das tief zu beklagen, vom künstlerischen wie rechtlichen Standpunkte aus, denn die Absicht den Bevorzugten wohlzutun, tritt allzu offenkundig an den Tag.

August Wolf.

SAMMLUNGEN

Aachen. Der jüngst verstorbene Ehrenbürger der Stadt Dr. jur. Adam Bock vermachte dem städtischen **Suermondt-Museum** seine aus Möbeln, Gemälden und Keramik bestehende Kunstsammlung.

o **Köln.** Professor **Adolf Fischer** hielt einen bemerkenswerten Vortrag über das von ihm geleitete **Städtische Museum für ostasiatische Kunst,** das im nächsten Frühjahre eröffnet werden soll. Fischer wandte sich scharf gegen die Milieu-Theorie und insbesondere gegen die auch von deutschen Kritikern vielgerühmte Ausstellung der ostasiatischen Kunstwerke im Museum of fine arts in Boston. Jedoch sollen in Köln, wo sonst der Hauptwert auf gute Beleuchtung in ganz schlichten, aber ensprechenden Räumlichkeiten gelegt ist, drei Originalräume gezeigt werden, von denen namentlich die kostbaren bemalten Haupttüren hervorzuheben sind. Im Lichtbilde zeigte Professor Fischer zahlreiche hervorragende Neuerwerbungen. Das lebhafte Interesse, das in Köln den Bestrebungen Fischers entgegengebracht wird, zeigt u. a. das Bestehen eines besonderen Vereins zur Förderung des ostasiatischen Museums. — Im Kunstgewerbemuseum wird dieser Tage eine ungewöhnlich geschmackvoll eingerichtete Abteilung für Volkskunst, mit besonderer Hervorhebung des niederrheinischen Kunstgewerbes, in den früheren Depoträumen des zweiten Stockwerkes eröffnet werden.

Die Bibliothek des **Berliner Kunstgewerbemuseums** erwarb die erste deutsche Ausgabe des literarischen Werkes Palladios, seine vier Bücher über Architektur, die 1570 in Venedig zum ersten Male herauskamen. — Dem **Münzkabinett** schenkte Generaldirektor Dr. Bode eine silberne Medaille des Renaissancemeisters A. Abondio auf Joh. Ambr. Brassicanus. Von Werken moderner Medaillenkunst erhielt das Kabinett eine Porträtmedaille Benno Elkans zum Geschenk. — Unter den letzten Neuerwerbungen des **Museums für Völkerkunde** sind in der indischen Abteilung javanische Steinskulpturen, in der ostasiatischen eine Reihe von Gegenständen aus dem großen Arsenal in Peking hervorzuheben.

Das neueste Heft (Nr. 8) der »Zeitschrift für christliche Kunst« erschien als reichillustrierte Festgabe zum 60. Geburtstage des Großherzogs von Oldenburg. Direktor Dr. *Th. Raspe* behandelt in der einzigen darin erschienenen Arbeit den »**Kirchlichen Kunstbesitz des Oldenburgischen Museums**«, der bisher größtenteils viel zu wenig beachtet wurde, obschon besonders unter den Skulpturen sich Werke von hohem Rang befinden. Das wertvollste Stück des Kunstgewerbemuseums, ein skulpierter französischer Taufstein aus gotischer Zeit, soll später in einer besonderen Studie besprochen werden. Darf im Anschlusse an diese Notiz dem Wunsche Ausdruck gegeben werden, daß auch die großherzogliche Gemäldegalerie, wenn sie schon fachmännische Leitung entbehren muß, den so dringend notwendigen wissenschaftlichen Katalog erhalten möchte? *—n.*

Essen. Das Grillo-Haus, in dem sich jetzt das städtische Kunstmuseum befindet, wird mit Beginn des Rathaus-Neubaues niedergelegt werden. Man plant die Errichtung eines **Monumentalbaues** am Burgplatz, der für die verschiedenen städtischen Museen bestimmt ist und auch Hörsäle für Vorlesungen enthalten soll.

In fast allen **französischen Ministerien** befinden sich teilweise sehr **kostbare Möbel,** die schon seit Jahrhunderten ihren Platz nicht verlassen haben, und die bei dem häufigen Wechsel der Minister und ihres Personals mitunter Gefahr laufen, nicht gerade schonend behandelt zu werden. Um diese Sachen zu retten, haben die Minister des Äußeren und der Marine schon vor längerer Zeit ihre Prunkmöbel in den Louvre gesandt, wo sie jetzt zu sehen sind. Diesem Beispiel hat sich jetzt auch das Kriegsministerium angeschlossen und dem Museum einen geschnitzten und vergoldeten Schreibtisch und drei dazu gehörige Sessel Louis Seize, sowie eine Stutzuhr Louis Quinze an den Louvre abgetreten, dessen Möbelsäle sich seit ihrer Einrichtung vor zehn oder zwölf Jahren immer reicher und ansehnlicher entwickeln.

Der Kunstschriftsteller Louis Dimier hat den **Speicher des Louvre** durchforscht, um festzustellen, was aus den Gemälden geworden ist, die früher in den Sälen des Museums gezeigt wurden, jetzt aber daraus verschwunden sind. Er führt an fünfhundert solcher Gemälde auf, eine beträchtliche Anzahl, wenn man bedenkt, daß im Louvre nicht viel mehr als dreitausend Bilder ausgestellt sind. Unter den in den Speicher verbannten Meistern sind die Bologneser mit 71 Nummern vertreten, darunter Annibale Carracci mit 16, Domenichino mit 11 Gemälden. Nur ein einziger Domenichino wird noch in den Sälen des Louvre gezeigt, Lodovico Carracci ist in den Sälen überhaupt nicht vertreten, obgleich der Louvre sein Hauptwerk, die von den französischen Armeen aus San Domenico in Bologna entführte Madonna, besitzt. Alle Bilder der neapolitanischen Schule sind mit alleiniger Ausnahme der Arbeiten von Salvator Rosa auf den Speicher gebracht worden, wo sich außerdem 38 Niederländer und endlich 170 Franzosen befinden. Dimier meint, man solle die Möbel aus dem Louvre verbannen, um sie im Musée des Arts décoratifs unterzubringen, das Marinemuseum aus den oberen Stockwerken des Louvre in das Invalidenhotel schaffen und so Platz gewinnen, um alle in den Speichern aufbewahrten Bilder ausstellen und dem Publikum zeigen zu können. *K. E. Schmidt.*

Im **Musée Guimet** in **Paris** sind jetzt die von der **Mission Weill in Tounah,** dem alten Thot, ausgegrabenen Gräberschätze aufgestellt worden. Es handelt sich fast ausschließlich um Gegenstände aus der gräcorömischen Zeit, die man aus einem Friedhofe ausgegraben hat. Außer einem prächtigen Sarkophag und mehreren Mumien hat man eine großeAnzahl kleiner Figürchen nach Paris gebracht, welche die verschiedensten Handwerke und Berufe darstellen und ein anschauliches Bild vom täglichen Leben Ägyptens vor etwas mehr als zwei Jahrtausenden geben. Unter diesen Holzfigürchen befindet sich auch eine Serie von mehr als dreihundert, deren jedes einen Tag darstellt, wie sie den reichen Ägyptern in das Grab mitgegeben wurden. Die Sachen sind nur provisorisch im Musée Guimet untergebracht, und über ihre definitive Aufstellung ist noch nichts bestimmt.

Venedig. Durch den am 1. November d. J. erfolgten Tod der Lady Layard ist Venedig um einen Kunstbesitz ärmer geworden. Die nicht große, aber um so wertvollere **Gemäldegalerie,** die **Sir H. Layard,** der Gemahl der Verstorbenen, mit ebenso großem Geschmack als Mitteln zusammengebracht hatte, war durch sein Testament der Londoner Nationalgalerie vermacht worden, konnte aber bis zum Tod der Lady hier im Palazzo Capello verbleiben. Jedem Kunstkenner dürfte bekannt sein, welch wichtige Gemälde die Sammlung enthält. Unter den fast ausschließlich venezianischen Gemälden nimmt das Porträt des Sultans Mohamet II. von Gentile Bellini die erste Stelle ein. Der Künstler fertigte das Bild während seines bekannten Aufenthaltes in Konstantinopel und Sir Layard konnte es als Gesandter in dieser Stadt erwerben. Mit Werken ersten Ranges sind u. a. vertreten V. Carpaccio, Bonifazio, Cima da Conegliano, Cosimo Tura, Moretto da Brescia und nicht zu vergessen van Dyck. Außerdem werden die zur Sammlung gehörigen plastischen Kunstwerke, Waffen usw. nach London wandern. Man beklagt natürlich lebhaft die Wegführung dieser Kunstschätze, die im Palazzo Capello mit der größten Liberalität zugänglich gemacht waren. Nicht weniger beklagt man das plötzliche, allzu frühe Hinscheiden der edlen Dame, einer wahren Wohltäterin Venedigs.

Neuerwerbungen des Metropolitan-Museum of Art in New York. Aus der Dollfus-Sammlung, die in Paris letztes Frühjahr versteigert wurde, hat das Museum ein fünfteiliges Altarwerk mit der Geschichte der Heiligen Godelieve, einer flämischen Lokalheiligen, erworben. Dasselbe stammt aus der Kirche von Ghistelle bei Brügge und ist die Arbeit eines um 1480 tätigen, anonymen Brügger Meisters. Eine aus der Sammlung J. Hampden Robb stammende Terrakotta-Madonna mit Kind ist eine prachtvolle Replik der sogenannten »veronesischen Madonna« Donatellos, von der bekanntlich mehrere Repliken bekannt sind (eine im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum). Ein tüchtiges männliches Halbfigurenporträt, das kürzlich seinen Weg in das Museum gefunden, wird dort mit Recht dem Meister der Holzhausenschen Bildnisse im Städelschen Institut (Konrad von Kreuznach?) zugeschrieben, während eine »Lukretia«, ebenfalls kürzlich erworben, dem Giuseppe Ribera zugewiesen wird. Die Sammlung deutscher Holzschnitzereien wurde um ein Altarwerk mit bemalten Flügeln und einem großen Madonnenrelief in der Mitte, eine schwäbische Arbeit um 1500, und ein größeres, angeblich aus einer Krakauer Kirche stammendes Einzelrelief der Schule des Veit Stoß, die Taufe Christi, vermehrt. Von weiteren Neuerwerbungen von alten Skulpturen sind zu melden: ein dem Giovanni Dalmata zugeschriebener Marmorfries, große Bronzebüste des Papstes Benedikt XIV., eine anonyme italienische Arbeit von ca. 1750, und eine Anzahl von italienischen Renaissance-Kleinbronzen.

Aus der großen Zahl kunstgewerblicher Objekte, die sämtliche Kunstgebiete umfassen, sei hier nur eine Folge von Glasmalereien mit folgenden Stücken angeführt: Teil eines englischen Glasfensters aus dem 13. Jahrhundert mit

drei Heiligen: thronender Bischof, — deutsch, 14. Jahrhundert; fünf Wappenscheiben, — englisch, 14.—15. Jahrhundert; deutsche Rundscheibe im Stil des Hausbuchmeisters; Kölnische Rundscheibe von ca. 1500; Rundscheibe im Stil des Dirk Vellert, Antwerpen, ca. 1520; Rundscheibe im Stil des Jan Swart von Groningen, ca. 1530, sowie eine italienische Glasmalerei aus dem 16. Jahrhundert und eine holländische von 1645.

Auch einige hervorragende Werke der zeitgenössischen amerikanischen Malerei sind teils durch Kauf, teils durch Schenkungen in den Besitz des Museums gelangt, so ein prachtvolles, duftig gemaltes Frauenporträt von John W. Alexander, »The Ring«; ein ähnliches Bild — »The Chinese Statuette«, Dame in Biedermeierkostüm vor dem Spiegel sitzend —, von Richard E. Miller; ein mondänes Frauenbildnis von Harry W. Watrous, »Passing of Summer«; ein großartig komponiertes Seestück von Elliott Daingerfield, »Christus beruhigt den Sturm«; eine luftig gemalte New Yorker Vedute von Guy C. Wiggins und endlich eine Stimmungslandschaft des Deutsch-Amerikaners Eugen Speicher.

Ein wichtiges Ereignis für das Museum ist die leihweise Überführung einer Reihe von 27 bedeutenden Gemälden der italienischen Schulen aus der Sammlung L. E Holden in Cleveland, Ohio. Diese wurde von James Jackson Jarves, dem auch die bekannte Gemäldesammlung in New Haven ihre Entstehung verdankt, zusammengebracht. Die meisten dieser Bilder können nicht mit Bestimmtheit irgend einem Meister zugeschrieben werden, sie bieten jedoch, besonders für das Quattrocento, gute Schulbeispiele und zeichnen sich durch besonders guten Erhaltungszustand aus. Sie wurden von Mary Logan Berenson in der Mailänder Rassegna d'arte, 1907 (p. 1 f.) ausführlich besprochen. Eins der vorzüglichsten frühen Bilder ist eine Madonna mit dem Kinde, von Jarves dem Domenico Ghirlandajo, vom alten Baron Liphart Verrocchio, von Frau Berenson Francesco Botticini zugeschrieben. Jedenfalls ist es ein anziehendes, recht tüchtiges Beispiel der Verrocchio-Schule. Der seltene urbinatische Quattrocentist Lorenzo da San Severino ist mit einer vorzüglichen Madonna zwischen Heiligen vertreten. Das interessanteste der Cinquecentobilder ist eine Madonna in Halbfigur mit dem Kind, rechts und links reichdetaillierte Landschaftsausblicke, die der Baron von Liphart noch 1877 mit aller Entschiedenheit dem Lionardo da Vinci selbst zuschrieb. Frau Berenson denkt an Ambrogio de Predis, B. Burroughs, der jetzige Vorsteher der Gemäldegalerie an Francesco Napoletano. Tatsächlich bietet das anziehende Bildchen mit der bezeichneten Madonna des letzteren, seltenen Meisters in der Züricher Galerie (N. 397 a) so viel Analogien — besonders das Schiffmotiv, rechts von der Madonna, das auf dem Züricher Bild beinahe ganz genau so wiederkehrt; der Christuskopf scheint in beiden Bildern auf dasselbe Modell zurückzugehen —, daß man die Zuschreibung an Francesco Napoletano mit allem Nachdruck unterschreiben kann. Von weiteren Werken des 16. Jahrhunderts sei ein anziehendes, sehr charakteristisches Breitbild, Bildnis eines Ehepaares von Giovanni Battista Moroni genannt, während unter den späteren Stücken eine kleine, farbenprächtige Skizze für eine Decke (für die des Palazzo Rezzonico, 1753?) von Giovanni Battista Tiepolo hervorragt.

M. H. B.

Aus dem Bostoner Museum. Unter den Neuerwerbungen dieses Instituts nimmt ein signiertes Frauenbildnis von Lukas Kranach d. Ä. von 1549 einen hervorragenden Platz ein. Aus der Weber-Sammlung wurden das bekannte große Triptychon des Meisters von Sankt Severin und die Kreuzigung des Meisters des Todes Mariä (Joos van Cleve d. Ä.?), N. 84 des Versteigerungskatalogs, angekauft. Eine großartige Bereicherung erfuhr das Museum durch die Erwerbung von 45 Wasserfarbenbildchen von J. S. Sargent. Dieselben umfassen die mannigfaltigsten Motive, wie sie dem Künstler während seiner Sommerreisen in Italien, der Schweiz usw. in den Weg kommen, und zeigen die brillante, farbenfreudige malerische Begabung des Meisters von den verschiedensten Seiten. Eine ähnliche Kollektion von Sargent gehört seit Jahren zu den Schätzen des Brooklyner Museums. Von Rodin ist die Büste Jules Dalou's geschenkweise ins Museum gekommen. *M. H. B.*

STIFTUNGEN

Der **Berliner Akademie der Künste** ist jetzt eine große **Stiftung** zugefallen. Geberin ist *Frau Louisa E. Wentzel* in Baden-Baden, übrigens eine Schwägerin der Fran Elise Wenzel-Heckmann, die wegen ihrer großen Stiftungen für wissen schaftliche Zwecke zum Ehrenmitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften gewählt worden ist. Das von Frau Louisa Wentzel gestiftete Kapital, dessen Annahme nunmehr der Akademie genehmigt wurde, beträgt nicht weniger als 289000 Mark. Was der Stiftung besonderen Wert gibt, ist, daß ihre Statutenbestimmungen mehr den modernen Bedürfnissen und sozialen Verhältnissen entsprechen, als das sonst wohl bei derartigen Stiftungen der Fall ist. Es sollen die Stipendien aus der Stiftung nämlich nicht nur als Studienbeihilfen und zur Ausbildung junger Künstler zur Verwendung kommen. Sie wird auch bereits ausgebildeten Künstlern zugute kommen und ihnen zur Begründung ihrer Existenz Beihilfe gewähren. So können da zum Beispiel Bildhauern Beiträge zur Ausführung fertiger Entwürfe in edlem Material und dergleichen bewilligt werden. Die Akademie der Künste hat für die hochherzige Geberin eine besondere Ehrung beschlossen. Ihre Büste, die der Berliner Bildhauer Eberhardt Encke im Auftrage der Berliner Akademie geschaffen hat, soll in deren Gebäude am Pariser Platz Aufstellung finden.

FORSCHUNGEN

»**Drei vlämische Madonnen** in Italien« bespricht *Pierre Bautier* in Heft 9 von »L'art flamand et hollandais« (Onze Kunst). Es handelt sich um längst bekannte Gemälde des 16. Jahrhunderts in Genua, Galeria Durazzo-Pallavicini, im Palazzo Colonna zu Rom und in der Galeria Lochis in Bergamo. Angenehm berührt die Bekanntschaft des Verfassers mit der einschlägigen deutschen Literatur. Nicht dasselbe läßt sich von der Arbeit von *J. A. Wauters* über Rogier van der Weyden im Novemberhefte des »Burlington Magazine« sagen. Es ist ihm u. a. der wichtige Aufsatz von Wilhelm Bode über das Original des Berliner Marienaltars aus Miraflores in den »Amtlichen Berichten« entgangen. Neu ist, daß der auf mysteriöse Weise aus dem Domschatz zu Granada verschwundene rechte Flügel von Rogiers Triptychon »Christus erscheint Maria« sich jetzt bei Duveen in London befindet. *—n.*

Zu Raphaels Krönung des Heiligen Nikolaus von Tolentino. Wie ich schon in der Kunstchronik mitteilte, wurden vor kurzer Zeit durch Dr. Oskar Fischels Scharfsinn im Nationalmuseum zu Neapel der Gottvater und in der Pinacoteca Tosio Martinengo zu Brescia ein Engelskopf als Bruchstück eines verloren geglaubten Bildes Raphaels, der Krönung des Heiligen Nikolaus von Tolentino, entdeckt. Die Reinigung des übermalten Bildes von Brescia, die Professor Cavenaghi vornahm, zeigte deutlich, wie recht Dr. Fischel gesehen hatte, denn nicht nur erschienen die Züge des Engels in der ganzen Schönheit der noch knabenhaften Kunst des jungen Raphael, sondern neben dem Kopfe zeigte sich auch die untere Ecke des Buches, welches der

Heilige in seiner linken Hand hielt. Nun wird es aber gewiß die Leser der Kunstchronik interessieren, etwas über die verschiedenen Aufsätze zu hören, die in dem letzten Heft des Bolletino d'arte erschienen sind.

Corrado Ricci publiziert die von Ermenegildo Costantini gemalte Kopie des unteren Teiles des Raphaelischen Bildes und gibt einen klaren Überblick über die darauf bezügliche Literatur. Dr. Giulio Zappa, Direktor der Pinakothek in Brescia, teilt interessante Notizen über die Geschichte des Bildes mit. Man weiß nicht, wie es in das Haus des alten gräflichen Geschlechtes der Tosio, aus welchem es dann in die Städtische Galerie kam, gelangte aber aus neueren Papieren ergibt sich, daß es 1821 in Florenz im Besitz eines Zwischenhändlers, eines gewissen Virginio Mazzoni sich befand, der sich von dem Vorstand der florentinischen Kunstakademie ein Zertifikat darüber erbat, in welchem es unter anderem heißt: »essendo stati ricercati del nostro parere, propendiamo a crederlo della prima maniera di Raffaello d'Urbino, trovando più grazia nel volto del ritratto suddetto che nell'opere di Perugino, dal colorito del quale molto si scosta«. Zwischen den Mitgliedern des Präsidiums, welche dieses Dokument zeichneten, sind die berüchtigten akademischen Maler der Zeit Pietro Benvenuti und Luigi Sabatelli, die, so viel es scheint, mehr Neigung zum Kunsthistoriker, als zum ausübenden Künstler hatten. Leider beachtete man dieses Urteil nicht, so daß das Bild nie wieder dem Raphael zugeschrieben wurde, sondern erst dem Cesare da Sesto, dann 1877 von Domenico Morelli dem Timoteo Viti. Der erste, der nach den florentinischen Akademikern Raphael als Maler des Bildes hypothetisch einigen Freunden bezeichnete, war Adolfo Venturi, als er 1898 zur Zentenarfeier des Moretto in Brescia verweilte. Dr. Fischel war aber der erste, welcher die Ähnlichkeit des Engelskopfes in Brescia mit dem Engelskopf auf der Kopie in Città di Castello erkannte und so den Weg zur endgültigen Lösung fand.

Endlich bespricht im Bollettino Professor Vittorio Spinazzola, Direktor des Neapolitanischen Nationalmuseums, ein Fragment des Raphaelischen Bildes, das bis jetzt unerkannt dort aufbewahrt wurde. Es handelt sich nicht um den schon erkannten Gottvater mit den Cherubsköpfen, sondern um die Büste der Madonna, die in einer Zwischenzone des Bildes ilnks vom Gottvater kniete. Das Ganze ist nur ein Täfelchen, welches 51 cm hoch und 41 cm breit ist. Die Jungfrau hält in beiden vorgestreckten Händen eine kleine Krone und neigt das mit einem blauen Mantel bedeckte Haupt. Die Hälfte der Krone fehlt und das Fehlende ist auf der Tafel des Gottvaters erhalten, sowie auch der obere Teil des Bogens, der, hinter dem Madonnenkopf beginnend, die Figur des Gottvaters umgibt. Ebenso reichen die Flügel des einen Cherubkopfes in die Tafel der Jungfrau. Alles entspricht der Originalzeichnung Raphaels und kein Zweifel ist möglich, daß die Büste der Jungfrau dem Raphaelischen Jugendwerk angehört.

Die Tafel mit der Madonna und die mit dem Herrgott kamen beide aus Rom in die Galerie Francavilla nach Neapel und von dort in das Nationalmuseum. In einem alten Inventar der Sammlung Francavilla stehen die Bilder unter der Bezeichnung: Quadri estratti da San Luigi dei Francesi. Sie gehörten also zu dem großen Stock italienischer Bilder, welche die Franzosen in der napoleonischen Zeit in ihrer Nationalkirche aufgespeichert hatten, um sie dann nach Paris zu schleppen. *Fed. H.*

Die erste Nummer des Jahrgangs 1912 (Januar-Februar) der »Revue de l'art chrétien« enhält einen längeren Beitrag von Dr. Pouzet zur Ikonographie der im Musée Ochier aufbewahrten **romanischen Kapitäle** der Abteikirche **von Cluny.** Da ist zum Beispiel ein Kapitäl, das die vier primären Töne der Musik darstellt. Andere zeigen Personifizierungen der Jahreszeiten und der Tugenden. Diese schönen Werke der hochromanischen Skulptur gehören zum wenigen, was die Zerstörung der berühmten Abtei überdauert hat. Ein längerer Aufsatz von A. Demartial in derselben Nummer beschäftigt sich mit den Kupferstichen und Emaillen des *Léonard Limousin*, während ein anderer, von Louis de Farcy, die Hauptstücke des *Domschatzes von Narbonne* reproduziert und bespricht.

Die zweite Nummer (März-April) bringt außer der Fortsetzung des Pouzetschen Artikels über die Kapitäle von Cluny einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der hochgotischen Skulptur der Hede France, A. Boinets Studie über die Fassadenskulpturen der Kathedrale von Meaux. Dieselben sind mit den Skulpturen von Notre-Dame in Paris eng verwandt, und zwar sind die von Meaux später entstanden als die von Paris. Wahrscheinlich ist der Bildhauerische Schmuck der Portale von Meaux das Werk einer Pariser Werkstatt.

VERMISCHTES

Seit einiger Zeit hatte die Militärverwaltung die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammende **Burg von Vincennes** dem Besuche des Publikums geöffnet und dadurch den künstlerisch-geschichtlichen Sehenswürdigkeiten von Paris einen bedeutenden Zuwachs gegeben; jetzt aber ist die Burg wieder geschlossen, obgleich sie nicht den früheren Kasernenzwecken zurückgegeben worden ist. Es handelt sich bei diesem bedauerlichen Rückschritt um eine in der französischen Verwaltung so häufig wiederkehrende Streitfrage, diesmal zwischen dem Kriegsministerium und dem Ministerium der bildenden Kunst. Beide sind einig, daß man aus der Burg von Vincennes ein Museum machen müsse, etwa in der Art des Tower von London, aber keines von beiden will das Geld dazu hergeben. Es wird des Einschreitens der Kammer und einer besonderen Geldbewilligung bedürfen, ehe man den Wünschen der Pariser Kunstfreunde Gehör schenken und Vincennes dauernd dem öffentlichen Besuche übergeben kann.

Im Schlosse von **Fontainebleau** sind jetzt die »kleinen Appartements« zugänglicher gemacht worden, die unter dem Kaiserreich für Napoleon, seine Mutter, die Kaiserin Josephine und die sonstigen Angehörigen der kaiserlichen Familie eingerichtet worden sind. Diese Räume sind mit außerordentlich schönen Möbeln Louis Seize und Empire ausgestattet, die niemals ihren Bestimmungsort verlassen haben, und deren Urheber die bekanntesten Kunsthandwerker jener Epoche sind. Die meisten Möbel sind von dem Hoftischler Jacob entworfen und ausgeführt, die Leuchter, Uhren usw. von Thomire, Galle, Delafontaine, Lepautre, die Goldschmiedearbeiten von Biennais, Auguste und Odiot. Das Ganze bildet ein unvergleichlich schönes und reiches Museum des Kunsthandwerks der letzten Jahrzehnte des achtzehnten und des ersten Dezenniums des neunzehnten Jahrhunderts, und man muß sich wundern, daß diese Schätze so lange in Verborgenheit blieben und jetzt erst für das besuchende Publikum gehoben werden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang | 1912/1913 | Nr. 10. 6. Dezember 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE

Von Dr. Max Maas (München)

Wie seit vielen Jahren, wollen wir versuchen, den Lesern dieser Zeitschrift eine archäologische Nachlese aus den, in dem soeben erschienenen »Archäologischen Anzeiger« (Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts 1912/III) berichteten »Archäologische Funde im Jahre 1911« zusammenzustellen. Was diese, jedes Jahr in bewundernswerterer Weise sich mehr vervollständigenden, für die archäologische Wissenschaft sowohl wie für das an der Archäologie interessierte Publikum ganz unentbehrlich gewordenen Berichte bedeuten, habe ich noch jedes Jahr betont. Wir können auf diese orientierende Tätigkeit des Herausgebers des deutschen archäologischen Jahrbuchs und der Gelehrten, die sich ihm alljährlich zur Verfügung stellen, wirklich stolz sein. Dieses Jahr sind die Spalten, welche die archäologischen Funde der antiken, nicht orientalischen Welt — zum größten Teil mit, im ganzen über 220, Abbildungen — vorführen, von 260 Spalten auf 340 gewachsen. Und dabei ist das griechische Ägypten nicht mit einbegriffen. Wie soll da im Rahmen des Raumes, den eine Wochenschrift zur Verfügung stellen kann, eine Nachlese gegeben werden; wo soll man sich beschränken? Ich denke, daß an dieser Stelle nur das kunstarchäologische und kulturhistorisch oder religionsgeschichtlich Wichtigste kurz wiederholt werden soll, und daß, abgesehen von den Ländern, wie Griechenland, Kleinasien, Italien, Rußland, Nordafrika und diesmal auch den Pyrenäen-Halbinseln, die in gewohnter Weise ausführlicher behandelt werden sollen, aus anderen Gebieten nur das Allerwichtigste und Auffallendste den Lesern der Kunstchronik angedeutet werden mag. Daß die Interessenten ohne die Originalpublikation keinen richtigen Begriff von der Fülle und der Bedeutung der einzelnen Berichte, die jeweils von den Autoritäten in den betreffenden Ländern erstattet werden, haben können, brauche ich wohl nicht zu wiederholen. —

Über *Griechenland, Kleinasien und Kreta* berichtet *Georg Karo* (Athen). Die Restauration der Propyläen auf der Akropolis in *Athen* nähert sich ihrem Ende. Die Weiträumigkeit der Mittelhalle, die schlanke Eleganz der Säule und die zarten Profile der Kassetten gewinnen in ganz überraschender Weise ihre alte Wirkung wieder und auch an der Osthalle schreiten die Arbeiten richtig fort. — Bei der Kirche des hl. Daniel im Nordwesten von Athen hat Kastriotis gegraben, ohne bedeutsame Funde zu machen. — Viel wichtiger sind seine Ausgrabungen an der Pnyx, wo sich das ganze Erdreich bis zum abgearbeiteten Felsrande im Süden als künstliche Anschüttung hellenistischer Epoche herausgestellt hat, während in älterer Zeit der zum Teil geglättete Felsboden nur im Norden durch Erde planiert war. Schon damals war die ganze Anlage ein Halbkreis, dessen Mittelpunkt der Altar bildete. Auch die Rednerbühne wird ursprünglich im Süden dem Meere zugewandt gewesen sein. — Im Dipylon-Friedhof sind hinter der Gruft der Demetria und Pamphile ein paar Gräber aus dachförmig zusammengelegten großen Ziegeln u. a. m. aufgedeckt worden. Endlich sind auch die drei Porossarkophage der Gruft geöffnet worden, die nur marmorne Alabastra und gefirnißte Lekythen bargen. — Vereinzelte Skulpturenfunde sind an verschiedenen Stellen gemacht worden; besondere Erwähnung verdienen auch zwei vom Nationalmuseum neu erworbene Grabstelen. — In *Altphaleron* hat man gegen 70 archaische Gräber geöffnet, die meist Kinderleichen in Amphoren enthielten, mit je zwei Väschen als Beigabe. — Kastriotis und Philadelpheus haben in der Gegend von *Thorikos* bei Anabysos zwei große Hügel ausgegraben, die zahlreiche Gräber enthielten. Die tieferliegenden Gräber enthielten über 100 geometrische Gefäße verschiedener Form und Größe, die oberen schwarzfigurige Vasen. Lokale Töpferei mit primitiver Tradition längst vergangener Zeit besteht neben der Dipylon-Keramik weiter. — In der Umgebung von *Tanagra,* dem von Grabräubern am traurigsten verwüsteten Gebiet Griechenlands, hat Pappadakis gegen 150 Gräber des 6. bis 1. Jahrhunderts, teils Gruben- und Schachtgräber, teils Pithos- und Sarggräber aus Ton in Wannenform, teils in späterer Zeit Gräber aus großen Ziegeln, Tonröhren und Steinplatten geöffnet. Die Gräber lagen in zwei bis drei langen Reihen zu beiden Seiten der Straße, vielfach übereinander. Reiche Funde wurden in einigen Kammergräbern gemacht (eines enthielt noch 175 Aryballoi, ein anderes 70 Kantharoi und 30 Lekythen; Terrakotten sind häufig, allerdings fehlen die schönen Tanagräerinnen). Gegen 60 Grabsteine aus dem östlichen Böotien wurden in das Museum von Tanagra gebracht. — Die Arbeiten im »Palast des Kadmos« zu *Theben* hat Keramopullos im Sommer 1911 mit bestem Erfolge fortgeführt, wobei zu bereits früher ausgegrabenen Zimmern verschiedene neue zutage kamen. Die älteren Gemälde stehen gleichwie im Tiryns in Mykene höher als die jüngeren. Abgesehen von solchen kleinen Fragmenten von Fresken, wurden auch sonst Funde von Goldplättchen, Glasperlen usw. gemacht. Die genannten Zimmer gehören zu dem östlichen Palastflügel. Zwischem diesem und dem 1906 teilweise ausgegrabenen Westflügel wurde in dem Hofe ein Töpferofen, der erste aus mykenischer Zeit bekannte aufgedeckt. — Keramopullos hat das Polyandrion bei *Thespiai* bestimmen können, aus dem schon 1882 Stelen gefunden waren. Es ist eine große Gruft (32×23 m) von einer einfachen Mauer umgeben. Vorne in der Mitte stand ein wenig innerhalb der Mauer ein um etwa 1 m kleinerer Löwe als der von Chaironeia. — Die Ausgrabungen von Sotiriadis bei der Hagia Marina in *Phokis* haben die untersten Schichten dieses Hügels bloßgelegt. Während aber Sotiriadis das Ende der neolithischen Kultur an dieser Stätte in die Mitte des 3. Jahrtausend vor Chr. setzt, rückt Karo die beiden älteren Perioden in Phokis um ein halbes Jahrtausend herab. — In Eretria auf *Euboia* wurde eine Wasserleitung untersucht, auf der Akropolis einige Privathäuser freigelegt und eine prähistorische Kultstätte in einer Höhle $1^1/_2$ Stunden von der Stadt entfernt entdeckt; zu *Chalkis* wurden griechische Gräber und ein römischer Töpferofen gefunden.

In *Thessalien,* zu *Gonnoi,* hat Arvanitopullos die Freilegung des Athenatempels fortgesetzt und zahlreiche Funde gemacht. — Auch in *Sesklo* und bei Dranista auf dem *Itamos-Berge* wurden in einem Kammergrab reiche Beigaben spätmykenischer Zeit ans Licht gezogen. — Im Frühjahr 1912 hat dann Arvanitopullos in *Pagasai* wieder

hervorragende Resultate erzielt (114 Stelen und viele kleinere Fragmente). An Schönheit ragen hervor ein Naiskos mit einem Knaben, der mit einem Hündchen spielt; eine Stele mit zwei voneinander Abschiednehmenden, denen ein Kind die Arme entgegenstreckt; ein sehr schönes und großes Totenmahl; ein Naiskos, an dessen Rückwand ein auf einem reichen Thron sitzender halbnackter Mann gemalt ist; sitzende und stehende Frauen usw.

Im *Peloponnes* hat Rhomaios bei Melana in der *Kynuria* ein kleines Heiligtum des Apollon Tyritas mit Einzelfunden aufgedeckt. — Auf der antiken Akropolis von Palaiokatuna bei der Ebene von *Dimitsana* hat Oikonomos viele Bauten griechischer und römischer Zeit gefunden und die Stadt *Thisoa* hier identifiziert.

Bei den Fortsetzungen der Ausgrabungen auf *Korfu*, für die unser Kaiser die Kosten trug und welche Dörpfeld leitete, wurde zuerst wieder am Tempel von Garitsa gegraben und der östliche Teil des Tempels und der große Platz zwischen Tempel und Altar aufgedeckt. Marmorne Stirnziegel und ältere bemalte Terrakotta-Simen des Tempeldaches und der gepflasterte Weg, der den Tempel mit dem großen Altar verband, wurden gefunden. Die nördliche 10 m lange Hälfte des Altars wurde ebenfalls bloßgelegt, der nunmehr nach dem Abbruch der über dem Altar erbauten Ecke des Klosterhofes mit seinen Triglyphen und Metopen, mit seinen Stufen und seinem gepflasterten Opferplatz wieder ganz freisteht. — An anderen Stellen der antiken Stadt Kerkyra wurden Versuchsgrabungen vorgenommen: beim Kloster Kassopitra fanden sich altdorische Bauglieder und neben der Kirche Paläopolis außer Stücken eines spätrömischen Mosaiks ein Stein mit Inschriften aus dem 1. Jahrhundert vor Chr. — Bei einer größeren Grabung bei dem berühmten Tempel von Kardaki im Parke von Monrepos, dem Schloß des hellenischen Königs, wurde der im Jahre 1822 von den Engländern bereits ausgegrabene und wieder verschüttete Tempel neuerdings ausgegraben und noch ebenso erhalten gefunden wie vor 90 Jahren. Die Säulen sind dorisch, das Gebälk hat merkwürdige undorische Formen. Die Cellawände sind fast 1 m hoch erhalten. — An dem Abhang unterhalb des Tempels darf bei der dort befindlichen schönen Quelle Kardaki wohl ein altes Heiligtum der Nymphen angenommen werden. Auf diese beiden Heiligtümer könnte sich dann die Nachricht des Timäus beziehen lassen, wonach in Kerkyra jährlich die Hochzeit des Jason und der Medea durch ein Opfer an Apollon in dessen Tempel und an die Nymphen und Nereiden in einer Grotte gefeiert wurde. — Endlich ist auch noch nach der Phäakenstadt auf Korfu an den verschiedensten Stellen, im Gebiete der antiken Stadt Kerkyra im Norden und im Westen der Insel, gesucht, aber keine Spur mykenischer Kultur gefunden worden. — Die Ausgrabungen sollen an diesen Stätten im nächsten Jahre fortgesetzt, namentlich aber auch an der Nordwestküste und auf den dortliegenden kleinen Inseln Nachforschungen angestellt werden. Heißt doch heutzutage noch die kleine Insel vor dem Vorgebirge Kephali im Nordwesten »Karawi« (Segelschiff) und spiegelt die Mythe von dem versteinerten Schiff der Phäaken aus der Odyssee wieder.

In *Elis* hat das österreichische Institut beim alten Flußbett die Fundamente zweier, über 300 m langer und etwa 6 m von einander entfernter Parallelmauern konstatiert, in denen wohl die Halle des Gymnasions gesehen werden darf. Weiter östlich nach der Akropolis zu kamen Gebäude zum Vorschein, darunter zwei große griechische Hallen, welche sicher an der Agora lagen.

Die Amerikaner unter Hill haben in *Korinth* am alten Stadtbrunnen der Peirene ihre Untersuchungen fortgesetzt, so daß sich jetzt die Geschichte der Anlage von Periander bis in die spätrömische Zeit genau verfolgen läßt. Ein in der Nähe gefundener arg verstümmelter Marmortorso gleicht der Aphrodite von Syrakus. — Über die Ausgrabungen der französischen Schule auf der Insel *Delos* wurde an dieser Stelle (Kunstchronik 1911/12, Spalte 120) bereits berichtet. Auch ein späterer Bericht ist bereits an dieser Stelle erschienen, der die Arbeiten des Jahres 1912 umfaßt, also den archäologischen Anzeiger überholt (s. Kunstchronik 1912/13 Sp. 117/18).

Besonders wichtig sind die Ergebnisse der französischen Arbeiten zu *Delphi*. Zwischen dem Athenaschatzhaus und der Polygonalmauer wurde eine kleine Exedra (wohl des Herodes Atticus) aus Ziegelsteinen freigelegt; sie liegt zwischen einem Brunnenbassin und dem ältesten Heiligtum von Delphi, dem der Ge. — An der Halos hat Bourguet nur drei, und davon nur zwei gesicherte, Exedren statt der bisher angenommenen fünf festgestellt. — Südlich von der Halos liegen zwei große Basen, von denen die eine — gedoppelte — eines jener merkwürdigen Doppelsäulenmonumente, einer ganz neuen Kunstform, trug. — Eines der delphischen umstrittensten Probleme wurde durch Bourguets Funde gelöst, indem er östlich von der Treppe, die vor der Athenerhalle mündet, die Reste des Korinther-Schatzhauses aufgedeckt hat. Danach kann man nun in einem östlich davon an die Bezirksmauer angebauten Schatzhause des 5. Jahrhunderts das des Brasidas und der Akanthier erkennen. — Die Mauer vor dem platäischen Dreifuß trug in Wahrheit die sog. oberen Tarentiner. Sie ist im 4. Jahrhundert erneuert und dabei sind alle alten Ehrendekrete ausradiert worden. — Etwas weiter nordöstlich zwischen der Basis des Rhodierwagens und der Ostmauer des Temenos ist von Bourguet das Monument des ätolischen Strategen Charixenos angesetzt worden. — Unmittelbar nördlich vom großen Altar erhob sich ein, dem des Prusias ähnlicher hoher Pfeiler, der die Statue des Königs Eumenes II. trug. Ein anderes Denkmal des gleichen Königs von Pergamon und ein solches des Attalos I., Reiterstatuen, ragten nördlich vom Rhodierwagen hoch auf. — Vor der Dreifußbasis Gelons stand eine jonische Säule, welche eine Statue trug. Überhaupt sind hoch ragende Anatheme in Delphi sehr beliebt gewesen und man hat öfters denselben Typus wiederholt. — Endlich hat Bourguet Fragmente einer Basis, die wahrscheinlich den Stier der Karystier trug, weiter auch einen Basisrest der Spieße der Rhodopis und ferner hat A. J. Reinach die Basis wiedergefunden und rekonstruiert, welche eine Waffentrophäe vom Galliersiege, eine Statue der Ätolia, trug.

Über die Ausgrabungen auf der Insel *Thasos* im Jahre 1911 vgl. Kunstchronik 1911/12, Spalte 467. — Ein soeben eingetroffener Brief von Dugas im Bulletin de l'art a. et mod. berichtet über die Ausgrabungen des laufenden Jahres. In der Ebene südlich von der Stadt, nicht weit von dem mit einem Silen in Relief geschmückten Tor und von der Nekropole wurde ein hellenistisches, von einer Art Apsis umgebenes Heroon und weiter ein archaisches Gebäude ohne irgendwelche Säulenumgebung entdeckt, das, wie es scheint, Terrakottadachschmuck trug. — Im Innern der Stadt, im Süden des Caracallators, wurde ein auf fünf Stufen und durch eine Seitenrampe zugängliches »Thersilion« (inschriftlich so genannt) gleich dem zu Megalopolis gefunden. Es stammt aus dem 4. Jahrhundert. — Im Norden fand sich eine öffentliche Passage, deren aus dem 6. Jahrhundert stammende Mauern mit Reliefs und Inschriften (Theorenlisten, bedeckt waren. Der Durchgang führte wohl zu dem Prytaneion.

Die Grabungen der englischen Schule in *Phylakopi* auf *Melos* sind von Wichtigkeit für die Datierungen durch die Keramik, da sog. »Urfirnis«-Ware in den tiefsten Schichten

vorkommt, die daher jünger sind, als man bisher annahm. Die neue Grabung hat unsere Vorstellung von der einheimisch melischen Malerei bestätigt und erweitert. Die einheimischen Töpfer haben es trotz schlechtem Ton und geringen Farben verstanden, die kretischen Vorbilder eigenartig und reizvoll nachzubilden, so daß heimische Arbeit auf starken Import folgt. Die Stadt hat bis gegen 1000 v. Chr. gestanden. Feinste kretische Vasen wußte man in Melos zu würdigen und kaufte sie. In die Zeit der ersten und die Anfänge der zweiten Stadt fällt die sicher bezeugte Sitte, daß Kinder in Pithoi innerhalb der Häuser beigesetzt wurden, während man Erwachsene außerhalb der Stadt begrub.

In *Pergamon* ist auf der Akropolis an drei Stellen gegraben worden: im Gymnasion, im Hera-Heiligtum und im Demeter-Bezirk. Im Gymnasion wurde der Ost- und Haupteingang freigelegt, wobei der Hermenkopf eines bärtigen Dionysos gefunden wurde. — Auf der Demeterterrasse kamen bei Abtragung ungeheurer Erdmassen einige noch schön und hoch erhaltene Mauern der Oikoi zum Vorschein. Ferner wurden zwei Säulenhallen im Norden und Westen des Bezirks uud die schönen Stützmauern im Süden ausgegraben und zum Teil neu unterfangen. — Das Hauptergebnis der Grabung bot der Heratempel nördlich vom Gymnasion. Zum Pronoas hinauf führte eine Freitreppe, dann gelangt man rechts und links in eine Stoa und eine Exedra. Der Pronaos hatte vier Säulen. Für den dorischen Tempel sind die nötigen Glieder, ausgenommen Kapitelle, zur Rekonstruktion vorhanden. Von dem feinen Mosaik, das den Boden der Cella bedeckte, ist der Rand mit einem schönen hellenistischen Girlandenfries erhalten. Drei Statuenbasen befandensich im Tempel in Situ, für das Kultbild in der Cella, für eine Ehrenstatue der Adobogiona, Tochter des Deiotarus und Gemahlin des Brogitaros, und für eine Priesterin. Reste einer Statue mögen zu einer Porträtstatue Attalos II. gehört haben. — Eine Grabung in Kaleh Agili bei Dikeli in der pergamenischen Landschaft legte Reste eines stattlichen hellenistischen Hauses auf der Spitze des Berges frei, das wohl sicher zu der Burg Atarneus des Tyrannen Hermeias gehört hat. Eine kleinere Burg wurde oberhalb Beiram Tepeh und weiter Ruinen einer größeren Ansiedlung weiter nördlich an dem Flusse Assar Bogas entdeckt.

Auf *Samos* gelang es, den Heratempel vollständig und den nördlichen und östlichen Peribolos größtenteils freizulegen. Der Tempel mißt 115×55 m, hat an den Langseiten zwei Säulenreihen zu 24, an der Ostseite (Eingang) drei Reihen zu 8, an der Westfront drei Reihen zu 9 Säulen. Der Prostasis ist eine zehnstufige Treppe aus römischer Zeit, als Ersatz einer älteren Anlage vorgesetzt. Der Pronaos ist quadratisch und wird durch zwei Reihen zu fünf Säulen in drei gleichbreite Schiffe geteilt. Die Cella nimmt den ungeheuren Raum von 54×23 m lichter Weite und zwar ohne Innenstützen ein. Vom Aufbau sind außer der stehenden Säule und mehreren Marmorbasen nur die aus weißem Kalkstein bestehenden Fundamente in Situ erhalten. Der Tempel wurde nie vollendet, obwohl er eine lange Bauzeit hatte, deren Beginn sicher bis ins Ende des 6. Jahrhunderts hinaufreicht. Die erwähnte römische Treppe aus Augusteischer Zeit ist sicher der jüngste Teil der Baues. Tiefgrabungen haben zwar ältere Reste ergeben, doch ist damit der ältere Heratempel, von dem über 70 archaische Kalksteinbasen prachtvollster Arbeit im Mauerfundament des neuen Tempels eingebaut sind, noch nicht gefunden.

In *Milet* und *Didyma* nähern sich die großen Ausgrabungen der Berliner Museen ihrem vorläufigen Abschluß. In Milet fanden nur Reinigungs- und Aufräumungsarbeiten statt, vorwiegend im Gebiet des Nordmarktes und der anschließenden Bauten. — In Didyma wurde hauptsächlich mit dem Aufräumen des Innern der Cella, des Adyton, fortgefahren. Die unteren Teile der Cellawände scheinen durch, schon vor dem Ende des 15. Jahrhuunderts angesammelte aus Erde und kleinen Steinen bestehende, Schuttmassen geschützt gewesen zu sein. Bei deren Ausräumung wurden die Reste einer kleinen spätbyzantinischen Kapelle, die über den Trümmern einer zerstörten größeren Kirche errichtet worden war, welche letztere aus dem 6. Jahrhundert noch zu stammen scheint, gefunden. In dieser Kirche stieß man auf einen heiligen Brunnen, den Nachfolger der Orakelquelle des Tempels, aus dem Mittelalter. Nach dem Abbruch der genau und allseitg aufgenommenen Kirchenreste fand sich die eine, von dem Tempelvorsaal zu dem tief unter dem äußeren Stylobat liegenden Boden der Cella hinabführende, breite Marmortreppe von 22 Stufen, die als das besterhaltene Beispiel einer großen antiken Treppenanlage angesehen werden darf. Von gleich schöner Erhaltung ist eine mit sehr feiner Umrahmung versehene Tür. — Neben den Arbeiten im Innern des Tempels wurde die Aufräumung der Ringhalle im Norden und Süden fortgesetzt. Auch mit dem Ordnen der Sturzmasse der nordöstlichen Ecksäule und des zugehörigen Gebälkes wurde begonnen (wichtig für das richtige Verständnis der in Konstantinopel befindlichen Fragmente des südöstlichen Eckkapitells).

Über die Ausgrabungen in *Sardes* vgl. Kunstchronik 1911/12, Spalte 92.

Auf *Kreta* ist eine kleine Ruhepause in der minoischen Forschung eingetreten, die dringend nötig ist, um Zeit für Veröffentlichung der Funde und Diskussion der vielen schwierigen Probleme zu bieten. — Zu *Tylissos* ist dieses Jahr wieder gegraben worden (vergl. im Bericht über den III. Internationalen archäologischen Kongreß in Rom, Kunstchronik 1912/13, Spalte 87). — Über die Ausgrabungen in Gortyn vergl. Kunstchronik 1911/12, Spalte 7 und Spalte 503). Später ist bei der sogen. Basilika in *Gortyn* neben dem Pythion ein prächtiges Nymphäum freigelegt worden. Drei Bassins, zu welchen Sarkophage verwendet worden waren, mit je drei Mündungen bildeten eine Enneakrunos. An Statuen wurden hier ein paar Nymphen, eine Replik des polykletischen Diadumenos (Torso) und eine des Kopfes der Athena von Velletri gefunden. Das aus der frühen Kaiserzeit stammende Nymphäum ist unter Kaiser Heraklios (610—640 nach Chr.) umgebaut worden. Ein zweites Nymphäum wird zurzeit ausgegraben.

In *Lebena*, der Hafenstadt von Gortyn, wurde an dem arg zerstörten Asklepieion weitergearbeitet und dabei der Thesauros, eine ausgemauerte Grube, welche der Opfergrube im Pythion von Gortyn entspricht und wie diese ein Nachkomme der alten Vorratskästen unter dem Pflaster der Magazine im Palaste von Knossos ist, genau erforscht. Das älteste Heiligtum des Asklepios, das dann in der römischen Zeit umgebaut worden ist und bis in späte Zeit geblüht hat, stammt aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.

Wenn wir nun zu *R. Delbrücks* wertvollem Bericht aus *Italien* übergehen, müssen wir eine Bemerkung vorausschicken. In Italien ist ein derartiges Entgegenkommen der einheimischen Gelehrten sowohl wie infolge davon auch der der dort vertretenen fremden Schulen für die Berichterstattung im Archäologischeu Anzeiger nicht zu finden, wie ein solches in Griechenland besteht. Wenn man sich nicht den in keiner Weise maßgeblichen und immer in majorem gloriam einer Person oder Sache abgefaßten italienischen Zeitungs- und populären Zeitschriftenberichten preisgeben will, ist man auf das Erscheinen offizieller Publikationen für die Berichterstattung angewiesen; und da diese meistens ein, zwei oder mehrere Jahre nach

vollendeten Ausgrabungen oder Arbeiten erst erscheinen, so muß der italische Bericht oft zeitlich nachhinken. Während Karo nicht allein private Mitteilungen von Dörpfeld, von dem österreichischen Archäologen Walter benützen durfte, sondern auch die Druckbogen der griechischen offiziellen Publikationen in den Praktika oder Privatberichte, wie z. B. von Arvanitopullos zur Verfügung hatte, während für Karos Bericht der Amerikaner Dinsmoor, die Franzosen Bourguet und Reinach und die Engländer Dawkins und Droop ihre Resultate *vor* der offiziellen Veröffentlichung in liebenswürdigster Weise dem Berichterstatter des deutschen archäologischen Anzeigers zur Verfügung stellten, beruht der Bericht Delbrücks ganz und gar auf den italienischen offiziellen Publikationen. Selbstverständlich gewinnt er dadurch an Sicherheit, wenn es auch zum Teil sich um Dinge handelt, die durch den Übergang aus italienischen Zeitungen in deutsche dem größeren Publikum schon mehr oder minder bekannt geworden sind. — Delbrück erwähnt in seinem Berichte die von Paribeni (Ausonia 1910/13) beschriebenen Teile der *ligurischen Nekropole in Genua,* die Ende der neunziger Jahre bei der Anlage der Via XX settembre zutage gekommen ist. — Dann kommt er auf die von Ducati (Mon. Linc. XX 1910, 362 ff.) sorgfältig und ausführlich veröffentlichten etruskischen Grabsteine des *Bologneser Museums* und das von Ghirardini (Bull. paletn. ital. 1911, 72 ff.) behandelte ungewöhnliche tönerne Ossuar aus *Este.* — In gleicher Zeitschrift (1911) ist der nicht ganz erforschte heilkräftige Teich bei *Padua* in S. Pietro Montagnon beschrieben. — Wichtig war der Befund bei der Öffnung des Grabes des hl. Julianus in *Rimini,* wo wundervolle, vielleicht liturgische Kleidungsstücke mit feinen, verschiedenartigen Dessins gefunden wurden. (Bolletino d'arte, 1911.) — Silberfunde aus *Norcia* aus der Sammlung Bellucci sind in den Rendiconti dei Lincei 1910 veröffentlicht. — In *Ferento* ist zunächst das Thermengebäude freigelegt worden, ferner haben im Theater aussichtsreiche Grabungen begonnen, wobei schon eine späthellenistische und eine kaiserzeitliche Bauperiode unterschieden werden kann (Not. d. Sc. 22, 25 ff.) — Aus *Narni* wird das Grabmal des hl. Juvenalis, erster Bischof von Narni, † 376 n. Chr., in der römischen Quartalschrift 1911 bekannt gemacht. — Im Boll. Regia Dep. Stor. Patr. Umbria VII ist ein 1887 auf dem Friedhofe von *Perugia* intakt gefundenes, inzwischen zerstörtes etruskisches Familiengrab (vom 3. bis 1. Jahrhundert v. Chr.) veröffentlicht.

Die *römische Topographie und Baugeschichte* ist durch die Veröffentlichung älteren zeichnerischen Materials, als der älteren Stadtpläne Roms, von malerischen Ansichten usw. stark gefördert worden. Delbrück berichtet darüber Einzelheiten und verweist auf Hülsens Bericht in Wagners Geographischem Jahrbuch XXXIV, 1911, 189 ff.

Die Tätigkeit an den antiken Bauten Roms selbst bestand zunächst darin, daß hervorragende Denkmäler, wie die Diokletionsthermen, von modernen Einbauten befreit wurden. Bei den Kaiserfora soll in derselben Weise vorgegangen werden (s. Bolletino d'arte 1911, 445 ff.) — Unter den eigentlichen Ausgrabungen in Rom sind hier am wichtigsten die im Domitianischen Palast auf dem Palatin (s. Kunstchronik 1911/12, Sp. 120 und 184 und 1912/13, Sp. 27). — Der Peperintempel auf dem Cermalus ist nach Funden von Votivterrakotten mit Attisdarstellungen als der Tempel der Magna Mater zu erkennnen. — Für die *Geschichte der antiken Plastik* während der Renaissance ist vor allem genannt P. G. Hübner, Le statue di Roma. Materialien zu einer Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance (Römische Forschungen, herausgegeben von der Bibliotheca Hertziana, Bd. I, Quellen und Sammlungen, Leipzig 1912).

Im Bolletino di archeologia christiana 1911, 201 ff. ist das für die spätantike Malerei merkwürdige Grab des Trebius Justus an der *Via Latina* aus dem Ende des 3. Jahrhunderts nach Chr. beschrieben, das verschieden gedeutete, aber jedenfalls antiquarisch wichtige Wandgemälde enthält. — Die Neuaufstellung in der *Villa di Papa Giulio* wird von Delbrück mit Recht gelobt. Die Vorzüglichkeit des Arrangements und die hohe Bedeutung des ausgestellten Materials kann der Sammler dieser archäologischen Nachlese aus mehrfacher Besichtigung in der letzten Zeit bestätigen. — Über die Ausgrabungen in *Ostia,* das als ein neues Pompeji ersteht, s. Kunstchronik 1911/12 Sp. 587. — Des weiteren erwähnt Delbrück die Kleinbronzen und Schmucksachen aus einem Kammergrabe bei *Ferentinum,* jetzt in der Sammlung Loeb (American Journal of Archäology 1911) und die in der gleichen Zeitschrift behandelte Stadtgeschichte von *Privernum.* — In *Terracina* fanden sich Reste verschiedener Gebäude vor dem Tore nach Neapel, da wo die Via Appia in den Felsen biegt (Not. d. Sc. 1911), während über Grabungen am Tempel in *Segni* und bei der *Villa des Horaz* in *Licenza* noch keine amtlichen Nachrichten vorliegen. Referent hörte, daß in Licenza gefundene Baureste aus der trajanischen Zeit stammen, also mit Horaz nichts mehr zu tun haben. — *Delbrück* selbst hat Aufnahmen von Bauten der späteren Republik aus Latium und das Verhältnis der spätrepublikanischen Baukunst in Rom zur hellenistischen des Ostens beschrieben. (Hellenistische Bauten in Italien II. Baubeschreibungen. Geschichtliche Entwicklung. Straßburg 1912). — Auf *Capri* kamen in einer Versuchsgrabung wiederum paläolithische Reste zutage (Bull. paletn. ital. 1911). — Das in *Pompeji* freigelegte Haus des Conte di Torino gehörte dem aus Wahlprogammen bekannten Obellius Firmus. Den amtlichen Bericht über die sehr bedeutenden Ausgrabungeu von 1912 konnte Delbrück nicht mehr benützen. — Die von Rodenwaldt und Bieber im Archäologischen Jahrbuch behandelten Mosaiken des Dioscorides aus der sogen. *Villa des Cicero,* ein von Gabrici in römischen Mitteilungen veröffentlichtes *Kammergrab aus Neapel,* ferner die ebenfalls von Gabrici in den Memorie R. Acc. Napoli II, 1911 besprochenen Proben geometrischer Keramik aus *Cumae* und andere einschlägige Publikationen werden von Delbrück in ihrer Bedeutung gewürdigt. — Endlich sind noch folgende Publikationen mit kritischen Inhaltsangaben aufgenommen: die von Gabrici (Ausonia 1910) über eine zweite Phlyakenvase (Fragment) des *Assteas;* die von Herbert Koch über die Dachterrakotten *Kampaniens* (mit Ausschluß Pompejis, Publikation des deutschen archäologischen Instituts Berlin 1912); die von Pagenstecher über die Gemälde eines Grabes in *Gnathia* (Römische Mitteilungen 1912); die Macchioros (Apulia II, 159) von Plänen und Ansichten eines *Canosiner* Grabes und von M. Mayer, *la coppa tarantina* di argento dorato del museo provinciale di Bari. — Derselbe findet Apulia II, 141 Beispiele kretischer Bilderschrift in Apulien. — Daran schließt sich eine Bemerkung Delbrücks über die Museen von *Bari* und *Tarent,* die von ihren Leitern Gervasio und Quagliati vortrefflich neu geordnet wurden. Sie enthalten eine Fülle von Überraschungen, und besonders Tarent ist jetzt ein Museum ersten Ranges. Auch das Museum von *Lecce* mit wichtiger keramischer Sammlung und guten Gemmen ist neu geordnet worden. — Aus *Sizilien* ist ein Bericht Orsis (Mon. Linc. XX, 1910) über die offene Niederlassung, die bei Caltagirone auf einigen kleinen Hügeln um das fruchtbare Terrainbecken von S. Mauro liegt, erwähnt. Möglicherweise haben in der ältesten Zeit wirklich Griechen in S. Mauro gewohnt, wo archaischgriechische Funde, darunter ein schöner großer Bronzekrater, das bereits veröffentlichte Relief von Caltagirone und Dach-

terrakotten vom Tempel und dem Anaktoron (oder, wie Delbrück annehmen möchte, einem zweiten Tempel) schließen lassen. — Gelegentliche Beobachtungen an der Stadtmauer von *Olbia* auf Sizilien (Notizie 1911), wo es sich um eine ausgebildete hellenistische Befestigung handelt, haben Neues ergeben.

Aus *Rußland* kann *B. Pharmakowsky*, wie jedes Jahr, eine Fülle von Neufunden berichten, wenn auch über den großartigsten Fund des Jahres, den Schatz von Poltawa (s. in meinem Bericht über den III. Internationalen Archäologischen Kongreß in Rom, Kunstchronik 1912/13, Sp. 88/89) noch nichts darin enthalten ist. — Im Jahre 1911 wurden zahlreiche Goldgegenstände im *Kaukasus* gefunden. Die 61 bereits früher erwähnten und alle mit demselben Stempel geprägten Goldmünzen des Lysimachos aus *Tuapse* wurden von der Kaiserlich-Archäologischen Kommission erworben. Dieselbe erwarb außerdem eine Reihe von Goldgegenständen, die wahrscheinlich in einem Grabhügel des Kubangebietes im Nordkaukasus gefunden worden sind: Bekleidung eines Glasbechers oder Rhytons mit Filigranarbeit, ein breites Goldband mit Löwenfriesen, Teile der Bekleidung eines Rhytons mit gestanzter Darstellung einer heraldischen Gruppe von zwei Greifen, zwei liegende Pferde vom Ende eines Halsringes. Diese Gegenstände gehören in das erste Jahrhundert nach Christi. — Aus *St. Senaja* des Kubangebietes wurde eine schöne Halskette aus roten und weißen Goldperlen und eine mit Filigranarbeit reich verzierte Amulettklaue aus hellenistischer Zeit erworben. — Die Ausgrabungen im Kubangebiete leitete im Jahre 1911 *W. W. Schkorpil*. Er untersuchte die antike Nekropole auf der *Tamanhalbinsel* am Meeresufer beim südlichen Kordon und Landhause Kratschenko, einfache Schachtgräber aus der Zeit vom 6. Jahrh. v. Chr. bis zur römischen Epoche, in denen auch oft Speisereste gefunden wurden. Es fanden sich Vasen, Terrakotten, Glasgegenstände und zwar sehr zahlreich, Gold- (Kollier aus 14 Perlen), Silber- und Bronzegegenstände. Auch von der Tamanhalbinsel wurden durch die Kaiserliche Archäologische Kommission zahlreiche Funde erworben, in Gold (Teile eines prachtvollen aus Eichenblättern und Eicheln bestehenden Kranzes, 682 g schwer), Glas und Vasen. —

In *Kertsch* (Panticapeum) ergaben die Ausgrabungen in der Nekropole eine große Fülle neuen Materials, welches u. a. eine wichtige Bedeutung für die Fixierung der Chronologie einiger Funde hat. Unter den von Pharmakowsky als wichtigsten genannten Gegenständen ist unter den Vasen zu bemerken eine pseudopanathenäische Preisamphora, welche verbrannte Knochen eines Verstorbenen enthielt, was vielleicht ein Licht auf die inschriftslosen panathäneischen Amphoren werfen kann. Die andern erwähnten Vasen sind meistens schwarzfigurige Lekythen und Oinochoen, ferner Gefäße aus sog. ägyptischem Porzellan, Goldohrringe, Silberarmbänder, geschnittene Steine. — In Kertsch wurde weiter gefunden: ein Bruchstück eines Marmor-Anthemions, welches einem Grabmonumente angehört hatte; ferner sah man ein kolossales Grabmonument aus Marmor (4,20 m hoch) in einem Bau auf dem Fischmarkt vermauert, wo es zufälligerweise zum Vorschein kam. Auch einige andere Stelen wurden in Kertsch gefunden. — Ferner wurden aus Kertsch von der Kaiserlich Archäologischen Kommission verschiedenartige Dinge angekauft, Vasen, Terrakotten, darunter interessante Tierdarstellungen, goldene Ohrringe usw.

Bei den Ausgrabungen, welche R. Chr. Löper in *Chersones* leitete, fanden sich in den unteren Schichten attische rotfigurige und schwarzfigurige Fragmente, altjonische Gefäße und archaische Terrakotten, wodurch die Existenz der Stadt auf diesem Platze für das 6. Jahrhundert nachgewiesen ist. Außerdem wurden gefunden eine megarische Schale, römische Reliefschüsseln, glasierte byzantinische Gefäße, hellenistische Terrakotten, Goldgegenstände aus der römischen Zeit. Ein Bronze-Etui enthielt zwei Malinstrumente ähnlich wie die zu St. Médard-de-Près und Pompeji gefundenen.

Pharmakowsky leitete die Ausgrabungen in *Olbia*. Die ältesten Gräber der Nekropolis gehören in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts, soweit die Toten darin begraben waren; vorher wurden die Toten verbrannt und die verbrannten Knochen gewöhnlich in Amphoren gesammelt und in besonderen Gruben in der Stadt selbst zwischen den Häusern beigesetzt. Von den 1911 von Pharmakowsky untersuchten 111 Gräbern und einem Grabhügel gehörte der größte Teil der archaischen Zeit, von der Mitte des 6. Jahrh. v. Chr. an, an. Die Gräber waren entweder Schachtgräber oder solche mit in dem gewachsenen Boden seitwärts ausgeschachteten kleinen Kammern. Besonders interessant ist ein Grab, wo die schwarz gefirnißte Urne mit den verbrannten Knochen auf die Brandreste gelegt war und ringsum 17 zugespitzte Amphoren im Kreise herumgelegt waren. Eine runde Einfriedigung aus Stein, die zwischen den Gräbern gefunden wurde, scheint die Kultstätte in der Nekropole gewesen zu sein. Ein merkwürdiges Ensemble unter den Einzelfunden bilden die Grabbeigaben in dem Grabe eines kleinen Mädchens (Ohrringe, Anhängsel, Goldperlenschnur, Kinderklappern, Tierabbildungen, Terrakottamasken und eine ganze Anzahl verschiedenartiger Tongefäße). Zahlreich sind auch die andern Funde aus der Nekropole in Gold, Silber, Bronze (Ziegenfüße, welche zu einer Truhe gehören mochten), Spiegel und Vasen aller Art. Hier macht Pharmakowsky die Bemerkung, daß eine ganze Anzahl von Gefäßen mit einer mit schwarzem Firnis ausgeführten Girlande außen und schwarzem Firnis inwendig, welche oft in Olbia und in anderen südrussischen Kolonien auftreten, doch wohl nicht kyrenäisch sein können, daß vielmehr Samos als Herstellungsort für sie in Betracht kommt. Auch eine Reihe anderer ähnlicher Gefäße verschiedener Form wird man besser als samische, als für schwarzfigurige jonische Vasen erklären. Erwähnt sei noch ein Gefäß mit siebartigen Öffnungen im Boden, das nur gefüllt werden konnte, wenn man es in die Flüssigkeit tauchte und nur die Flüssigkeit hielt, solange die obere Öffnung geschlossen blieb. Es ist mit nackten Männern und Frauen bemalt. Auch ein Anhänger aus blauer Paste in Form eines sehr fein gearbeiteten Widderköpfchens, in den unten ein Skorpion eingeschnitten ist, ist bemerkenswert, weil er wahrscheinlich ein Amulett gegen Skorpionbisse ist; denn es scheint, daß der Widderkopf, der sehr oft vorkommt, prophylaktisch-apotropäisch ist. — In der Stadt Olbia wurde die Ausgrabung des im vorigen Jahre angefangenen Areals (siehe Kunstchronik 1910/11, Spalte 104) weitergeführt. Das neu angegriffene Areal wurde von der zweiten bis zur fünften Schicht hinunter ausgegraben. In der fünften Schicht zeigten sich bedeutende Reste eines großen Baues, in dessen Zentrum sich ein mit monumentalen Steinplatten gepflasterter Hof befindet. Die dritte Schicht ist durch ein Inschriftfragment, welches angibt, daß in Olbia in der Zeit des Kaisers Alexander Severus ein Tempel der Götter Sarapis, Isis, Asklepios, Hygieia, Poseidon und Amphitrite bestand, deren sechs Köpfe über der Inschrift eingraviert sind, zu datieren. Sehr merkwürdig ist eine mächtige Außenmauer in einem Hause der fünften Schicht, das in der älteren Zeit im Zentrum auch einen gepflasterten Hof mit wahrscheinlich drei oder vier anliegenden Hallen gehabt haben muß. — Die Funde aus den Ausgrabungen in der Stadt bestehen aus 1555 Inventarnummern, wozu auch

noch aus Olbia stammende Ankaufsgegenstände kommen. Als besonders merkwürdig führt Pharmakowsky auf: 7 Vasen, 4 Terrakotten, phönikisches Glas, verschiedene Gold-, Bronze- und Bleigegenstände, darunter ein Doppelgefäß aus Blei mit zwei Henkeln in Tierform. —

In *Tanais* wurden die Ausgrabungen von A. A. Miller fortgesetzt. Eine panathenäische Preisamphore ist mit einem musischen Agon geschmückt und wird in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr. datiert, womit die von Brauchitsch gegebene Gruppierung der panathenäischen Amphoren abgelehnt ist. Man muß also glauben, daß im 5. Jahrh. die Amphoren mit heiligem Öl auch als Preis in den musischen Agonen gegeben wurden. Auch wird angenommen, daß die Fabrikation der panathenäischen Preisamphoren auch in der Zeit nach Kleisthenes gleichförmig fortgesetzt wurde.

Die Grabhügel in dem Steppenteil des *Taurischen* Gouvernements wurden wiederum von Prof. N. J. Wesselowsky untersucht. Die Gräber sind in runder Form mit einer Kuppeldecke in dem gewachsenen Boden eingegraben, aber vollständig ausgeraubt. Nur ein Pferdegrab wurde in einem Grabhügel, dem sog. »Lemeschowa Mogila« gefunden, in dem drei Pferde mit den Köpfen nach Osten gerichtet lagen. Da die Pferde zweifellos getötet waren, bevor sie bestattet wurden, so ist die Annahme zurückzuweisen, daß man lebende Pferde ins Grab hineintrieb, die daraus hervorzuspringen strebten. Verschiedener Pferdeschmuck wurde mit gefunden. — In *Podolien* wurden von Gamtschenko ganz analoge Funde wie im Vorjahre gemacht, u. a. ein schönes Bruchstück einer altmilesischen Vase. — Graf A. A. Bobrinskoy leitete im Jahre 1911 die Ausgrabung im südlichen Teil des *Kiewschen* Gouvernements, wo einige der eneolithischen Epoche angehörende Grabhügel untersucht wurden. Bobrinskoy nimmt Halbverbrennung der Leichen vor dem Begräbnis und Einhüllung in Pelz oder haarige Stoffe an. Zwei ausführlich beschriebene Bronzegegenstände erinnern an spätere chirurgische Instrumente (Spatula und Lancette). —

Wir kommen nun zu dem von *A. Schulten* (Erlangen) in der üblichen gewissenhaften Weise abgefaßten Bericht über *Nordafrika*, wofür ebenfalls die bereits erschienene wissenschaftliche Literatur die Grundlage abgibt. Schulten beginnt mit einem würdigen Nachruf für den am 5. Dezember 1911 in Rom durch Selbstmord verstorbenen Paul Gauckler, dessen Wirksamkeit für Nordafrika sowohl durch Ausgrabungen, wie durch Gründlichkeit und Gelehrsamkeit ausgezeichnete Publikationen, wie die über die Mosaiken, eine unvergeßliche sein wird. — Er wendet sich dann zu der Schrift von *Thieling* »Der Hellenismus in Kleinafrika«, die eine fast durchaus maßgebende Publikation über die griechischen Elemente des Gebietes inklusive der Tripolitana ist, wo in Gigthis noch zur Zeit des Septimius Severus mehr griechisch als lateinisch gesprochen wurde. Obenan für Griechisches steht natürlich Karthago. Die Publikation von Thieling beweist an den zahlreich vorkommenden griechischen Defixionen (Verwünschungstafeln), daß der Ursprung dieses Unwesens Griechenland ist. Der wichtigste Teil des Buches bezieht sich auf die Zusammenstellung und Analyse der in Nordafrika vorkommenden griechischen Wörter und Eigennamen. Von letzteren bieten Karthago, Cirta, Caesarea die meisten, namentlich auch bei den Sklaven und Liberten. Bei den Unterbeamten des Prokonsuls haben die Hälfte griechische Namen und die einheimische Bevölkerung tritt in dieser Sphäre ganz zurück. — Aus dem Buch von *St. Gsell* über das Klima Nordafrikas im Altertum (Revue Africaine 1911) erwähnt Schulten, daß die Sahara, wie aus den, Elefanten und Büffel darstellenden, zum Teil neolithischen Felsbildern der Wüste hervorgeht, damals größere Wassermengen noch besessen haben muß. Gegenüber Gsell, der an nur geringe Klimaänderung glaubt, möchte aber Schulten feststellen, daß die zahlreichen römischen Siedelungen am Nordrande der Sahara darauf hindeuten, daß die vom Atlas kommenden Flüsse damals doch noch mehr Wasser hatten als heute und daß das Klima sich noch mehr im Sinne größerer Trockenheit verändert hat als Gsell annimmt.

Aus *Tunis* berichtet Schulten über eine libysche Nekropole im *Roccagebirge* nördlich der Grenzstation Grardimau, wo an dreißig Grabstelen nur lybische Inschriften und das Symbol des Halbmondes (nicht des modernen türkischen) tragen. Die Zeit der Nekropole ist noch nicht bestimmt. — Auf dem Boden von *Karthago* stieß General Pistor beim Pflanzen von Bäumen auf einen aus großen Tuffquadern bestehenden Kai, welcher wahrscheinlich die westliche Einfahrt der Häfen des alten Karthago begleitete. — Bei den Ausgrabungen auf der Admiralsinsel sind sehr merkwürdige lateinische Ostraka mit Abrechnungen über öffentliche Leistungen gefunden worden. — In *Hadrumet* hat Kanonikus Leynaud punische Votivstelen gefunden. — Gemäß den Monuments Piot wird über neue Funde aus dem bei Mahédia versunkenen Schiff berichtet. Dre groteske Bronzefiguren bilden offenbar eine Gruppe; es sind zwei Tänzerinnen und ein kastagnettenschlagender phallischer Possenreißer. Auch ein laufender Satyr und ein leierspielender Eros sind Werke von außerordentlichem Leben. Dann wurden mehrere kleinere Bronzen gefunden, ein sitzender Komiker, ein tanzender geflügelter Eros, ein tanzender Satyr und ein stehender ithyphallischer Schauspieler. (Mémoires de la Soc. nat. d. Antiqu. de France 1911.) An Marmorwerken wurden u. a. ein Niobekopf, ferner zwei andere, vielleicht als Niobiden anzusehende Köpfe und der Torso eines Epheben gehoben. Das Mitteldeck des gefundenen Schiffes war mit 65 Säulen beladen gewesen und mußte mindestens 10 m breit und wohl 40 m lang gewesen sein. Die Kunstwerke sind im Zwischendeck aufgestapelt gewesen. Das Schiff kam gemäß den mitgeführten athenischen Inschriften aus Athen und ist zwischen 150—50 v. Chr. gesunken. Es ist also wahrscheinlich, daß es mit Beute von der Eroberung Athens durch Sulla im Jahr 86 v. Chr. beladen war. Das beste Datierungsmittel, die auf dem Schiff verladene Keramik, ist leider noch nicht geprüft worden. Die beiden, ebenfalls von dem versunkenen Schiff gekommenen, ein Paar bildenden Bronzen, Ariadne und Dionysos, werden jetzt wegen ihrer Form (Balkenabschlüsse) als Kopf der das Schiff gegen Beschädigung durch Anprall schützenden Leisten von athenischen Staatstrieren angesehen. — Der prächtige Panzer aus Unteritalien (Kunstchronik 1911/12, Sp. 127) wird jetzt in Abbildung im Archäologischen Anzeiger vorgeführt. — In *Bulla Regia* hat Dr. Carton außer einem Saal der Thermen ein wohlerhaltenes Haus mit Peristyl und schönen Mosaiken, von denen eines Perseus und Andromeda darstellt, aufgedeckt. — Ein in dem Amphitheater von *El Dschem* gefundenes Fragment eines Glasbechers trägt die Darstellung von Zirkusspielen. — Eine Inschrift aus der Gegend von *Birbu-Rekba* zeigt, daß Augustus wegen seiner Verdienste um das afrikanische Städtewesen schon bei Lebzeiten in Afrika als Gott verehrt wurde. Eine bis jetzt unbekannte Ortschaft Thinissut wird neben dem »Augustus Deus« genannt. — Die sog. Centuriensteine gehören zu einer großen, die ganze prokonsularische Provinz durchziehenden, zu Katasterzwecken angelegten Centuriation. Diese Centuriation (Barthel in den »Bonner Jahrbüchern« 1911) dehnte sich über die ganze Africa vetus aus und geht auf Cajus Gracchus zurück. — Unter zahlreichen Arbeiten des Archäologen J. Renault, der

aus eigener Initiative und auf eigene Kosten »Cahiers d'archéologie tunisienne« herausgibt, erwähnen wir aus Schultens Berichten daraus, daß byzantinische Tonkacheln (26×26 cm), mit denen die Wände der Basiliken bekleidet waren, veröffentlicht wurden, welche Kacheln wohl das Vorbild der bekannten arabischen sind, jedoch keine Glasur haben. — Zum Schluß seines tunesischen Berichtes betont Schulten die äußerste Sorgfalt der Landesaufnahme, bei der auch der kleinste antike Rest verzeichnet wird, so daß keine andere Stelle des antiken Orbis so bekannt ist, wie die afrikanischen Provinzen.

(Schluß folgt.)

PERSONALIEN

Dem Architekten **Paul Bonatz,** Lehrer an der Stuttgarter Technischen Hochschule, ist vom König von Württemberg die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

Emil Preetorius wurde in Anerkennung der hervorragenden Leistungen auf dem Gebiete der modernen Buchkunst und Graphik vom Großherzog von Hessen durch Verleihung der Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Professor **Lorenz Ritter** in Nürnberg, Aquarellmaler und Radierer, vollendete am 27. November das 80. Lebensjahr. Seine Radierungen behandeln meistens Nürnberger Motive.

WETTBEWERBE

Ein **Wettbewerb** um Entwürfe zu einem **Warenhause in Nürnberg** wird von der Direktion des Warenhauses Grand Bazar zum Strauß in Nürnberg unter den in Deutschland ansässigen Architekten mit Frist bis zum 1. März ausgeschrieben. Es sind vier Preise zu 10000, 7000, 4000 und 2000 Mark ausgesetzt; weitere zwei Entwürfe sollen zu je 1000 Mark angekauft werden. Im Preisgericht sind Geh. Baurat Dr. Ing. Ludwig Hoffmann in Berlin, Prof. Albin Müller in Darmstadt und Prof. Emanuel von Seidl in München.

Berlin. Für die künstlerische Ausmalung des Plenarsitzungssaales im neuen **Kammergerichtsgebäude** in Berlin schreibt das Kultusministerium unter den preußischen und in Preußen lebenden anderen deutschen Künstlern einen allgemeinen **Wettbewerb** aus. Für die Malereien bietet die Zweckbestimmung des Gebäudes und des zu schmückenden Raumes reichen historischen und sinnbildlichen Stoff; in der Auswahl der Motive sind dem Künstler keinerlei Schranken gezogen. Für die besten Entwürfe werden vier Preise: 4000 Mark, 3000 Mark, 2000 Mark und 1000 Mark, zusammen 10000 Mark, ausgesetzt. Die Entscheidung über die eingegangenen Arbeiten und die Preisverteilung erfolgt durch die Landeskunstkommission.

DENKMÄLER

Fritz Klimsch vollendet in seiner Werkstatt eine Reihe fesselnder neuer Arbeiten. Er erhielt den Auftrag, für Saarbrücken ein Erinnerungsdenkmal des 7. Ulanenregiments zu schaffen. Man ließ dem Künstler für seine Arbeit alle Freiheit, und so kommt ein Werk zustande, das in keiner Weise dem Schema des landesüblichen Kriegerdenkmals entspricht. Klimsch wählte sich einen nicht allzu umfangreichen Saarbrücker Platz aus. Den kleinen zweistöckigen Häusern entspricht die Größe des Werkes, das eine Höhe von etwa sechs Metern erhält und eine unter Lebensgröße ausgeführte Figur trägt. An die umgebenden Bauten mit ihrer Mischung von Barock und Klassizismus schloß sich der Künstler für seinen Aufbau an. Er entwarf auf einem breiter gelagerten Unterbau einen schlanken, aber massiven, nach oben sich verjüngenden Sockel, den Kugeln tragen, auf ihm erhält ein prächtiger Bronzereiter seinen Platz: auf hoch sich emporbäumendem Pferde ein sehniger nackter Jüngling, nur mit dem glatten griechischen Helm als Schutz, in der Hand die lange Lanze. Im erhobenen rechten Arm hält er jubelnd einen vollen Eichenbüschel empor. — Noch eine andere große plastische Arbeit hat Klimsch fast vollendet, eine überlebensgroße Bronzegruppe zweier Amazonen, aus den zwei nackten Mädchenkörpern hat er eine bewegungsvolle Gruppe geformt.

FUNDE

In **Tirol,** das an Wandgemälden des Mittelalters verhältnismäßig reich ist, sind jetzt in **Stuben bei Pfunds** in der Liebfrauenkirche Wandgemälde aufgedeckt worden. Die staatliche Zentralkommission für Denkmalpflege hatte dazu die Anregung gegeben. Im Gewölbe des Presbyteriums fand man einen unversehrten Christuskopf auf dem Schweißtuche, dann drei Wappenschilder, von welchen noch das österreichische Bindeschild erkennbar ist. In den fünf Gewölbefeldern ist Christus als Erlöser und um ihn herum die vier Evangelisten dargestellt. An der nördlichen Presbyteriumswand wurde ein kleines Freskenfragment entdeckt. Nach Entfernung der Aufbauten der beiden Seitenaltäre fand sich am linken Teil der östlichen Langhauswand ein wohlerhaltenes Fresko »Christus am Ölberge« und in der Predella der hl. Sebastian zwischen den Heiligen Jakobus d. J. und Jakobus d. Ä. Der oberste Teil dieses Wandgemäldes weist eine grau gemalte Wand auf. Auf der rechten Seite dieser Wand ist eine Beweinung Christi dargestellt. An der südlichen Langhauswand wurde eine Heimsuchung Mariä in rechteckiger gemalter Umrahmung sowie ein dreiteiliges Bild aufgedeckt, das im Mittelfeld eine szenische Darstellung in einer Schmiede, links den heiligen Jakob, rechts den hl. Sebastian wiedergibt. An den beiden Wandfeldern im Norden waren unter der Tünche eine den ganzen Schildbogen ausfüllende Darstellung einer Kreuzweggruppe mit zahlreichen Figuren und unter diesen eine gemalte Rundbogengalerie mit 9 Feldern, deren jedes ein Brustbild eines Heiligen trägt, sowie die hl. Katharina, Barbara, und Brigitte und endlich eine Kreuzigungsgruppe mit einer Darstellung der hl. Elisabeth verborgen. Eine Untersuchung der Rückseite des gotischen Altarschreins hat ergeben, daß sie ursprünglich bemalt war. Die darauf veranlaßte Bloßlegung brachte ein wohlerhaltenes, in Temperatechnik auf den Kreidegrund gemaltes gotisches Gemälde zutage, das das Jüngste Gericht zur Darstellung hat. Im Mittelfelde Christus als Weltrichter, darunter die Auferstehung der Toten mit Himmelfahrt und Höllensturz, am linken Flügel die hl. Maria in betender Stellung, darüber posaunende Engel, darunter der hl. Petrus und auferstandene Tote, die die verschiedenen Stände vertreten. Am rechten Flügel der hl. Josef, darüber Engel wie auf der Gegenseite, darunter Teufel, die Menschen zum Höllenschlund schleppen. Das Gemälde stammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

AUSSTELLUNGEN

Mit dem Jahre 1913 wird **Stuttgart** nach langem Zwischenraum wieder in die Reihe der deutschen Kunstausstellungsstädte eintreten. Zur Einweihung des neuen Kunstausstellungsgebäudes von Theodor Fischer soll von Mai bis Oktober eine Ausstellung deutscher Kunst mit internationalem Einschlag veranstaltet werden, in welche Werke der Malerei, der Plastik und der graphischen Künste

Aufnahme finden, sie soll nur ausgezeichnete Werke umfassen, Werke, die womöglich in Deutschland noch nicht öffentlich gezeigt worden sind. Um den ausstellenden Künstlern einen sicheren Markt zu schaffen, werden über 300000 Mark für den Ankauf von Bildern bereitgestellt werden. Zur Beschickung der Ausstellung werden die auswärtigen Künstler von den künstlerischen Leitern der Ausstellung, den Professoren von Haug, Landenberger, Hölzel und Habich, persönlich eingeladen werden. Für die württembergischen Künstler ist eine Aufnahmejury gebildet worden. Für die Veranstaltung der Ausstellung hat sich ein Hauptausschuß gebildet, der die Leitung des gesamten Ausstellungsunternehmens einem Vorstand in Verbindung mit verschiedenen Fachausschüssen übertragen hat.

Straßburg i. Els. Im **Elsässischen Kunsthaus** veranstaltet der Verband Straßburger Künstler eine kleine Sonderausstellung von Werken seiner Mitglieder. Am bedeutendsten erscheinen unter den Malern H. Beecke, G. Daubner, Heinrich Ebel und Paul Ledoux, als Bildhauer der Hildebrand-Schüler Ernst Weber. Die Ausstellung umfaßt 75 Nummern; sie ist vom 24. November bis 2. Januar geöffnet.

The Association of American Painters and Sculpters veranstaltet in **New York** eine Ausstellung internationaler moderner Kunst. Sie wird vom 15. Februar bis 15. März 1913 stattfinden als das Ergebnis jahrelanger Vorbereitungen. Das Unternehmen, auf das von der Vereinigung ein Kapital von 100000 Mark verwendet werden kann, wird für die Kenntnis und die Verbreitung moderner europäischer Kunst in Amerika von Bedeutung sein. Da die oben genannte Summe zur Verfügung stand und die Ausstellung, wie amerikanische Ausstellungen überhaupt, im Winter stattfindet und dadurch eine Kollision mit deutschen oder französischen Ausstellungen nicht eintritt, ist das für sie zusammengebrachte Material reichlich. Es umfaßt, wie die »Werkstatt der Kunst« berichtet, die Impressionisten, Neoimpressionisten, Kubisten und die ganze moderne Romantik. Da es sich darum handelt, ein Bild von der allgemeinen Lage zu geben, werden auch Zügel, Stuck usw., Liebermann und die Künstler der Berliner Sezession vertreten sein, auch die »Scholle«. Das Hauptgewicht wird auf Cézanne und Van Gogh liegen. Von deutschen, französischen und holländischen Kunstfreunden und -händlern sind viele Bilder von diesen beiden unterwegs. Amerikanischer Privatbesitz wird noch manches dazutun können. Von jungen Deutschen wird die Ausstellung so ziemlich alle diejenigen bringen, die auf der diesjährigen Sonderbund-Ausstellung in Köln vertreten waren, die rheinischen und außerrheinischen Künstler des »Sonderbundes«, die »Neue Münchener Künstlervereinigung«, die »Brücke«, die »Neue Sezession« usw. Broschüren und Abhandlungen, die die Vereinigung in der Ausstellung auslegen wird, werden über den Stand und die Perspektiven der modernen Kunst unterrichten.

SAMMLUNGEN

Ein **Neubau des Hamburger Museums für Hamburgische Geschichte** ist in Aussicht genommen. Er soll auf dem Gelände der alten Sternwarte am Millerntor mit einem Kostenaufwand von 1800000 Mark erbaut werden. Die Entwürfe hat Baudirektor Prof. Fritz Schumacher in Hamburg geschaffen.

Die **Städtische Gemäldesammlung** in **Straßburg** hat soeben eine größere Komposition des aus Straßburg stammenden, in München tätigen Malers *Ernst Lincker* angekauft. Es ist das Mittelbild eines Triptychons, das den Tod in drei Darstellungen variiert, als »Der Tod und die Jungfrau«, »Der Tod der Mutter« und »Der Tod des Kindes«. Das erstgenannte Seitenstück gelangte in Wiesbadener Privatbesitz, das Mittelbild in die Sammlung der Stadt Straßburg, das letzte in die Hildesheimer Galerie. Lincker ist ein Schüler der Münchener Akademie, wo er bei Feuerstein, Marr und Habermann arbeitete.

München. Aus der letzten großen Hugo v. Habermann-Ausstellung in der Modernen Galerie Thannhäuser wurde das »Damenbildnis« aus dem Jahre 1900 von der Kgl. Pinakothek angekauft.

FORSCHUNGEN

Über **Jan Siberechts** veröffentlicht *Henri Marcel* eine illustrierte Studie im Novemberhefte der »Gazette des Beaux Arts«. Die vortreffliche Arbeit G. von Téreys, der sich neuerdings mit großer Tatkraft für diesen gelegentlich noch unterschätzten Künstler eingesetzt hat, im »Trésor de l'art belge au XVII[e] siècle« war dem Verfasser noch unbekannt geblieben. *—n.*

Der Holzschnittmonogrammist Nagler no. 1488. Zu den ältesten deutschen Möbelentwürfen gehören die mit den Buchstaben H — S. und H — G. bezeichneten Vorbilder für Schränke Betten, Wandbrunnen usw. Auf diese schon von Dodgson der Nürnberger Schule zugewiesenen Holzschnitte bezieht sich jedenfalls die Nachricht Neudörffers, daß »Hans Stengel auf welsche und deutsche Art gleichwie Georg Schreiner viel schöne Schreinerwerk machten.« Ich komme auf die Holzschnitte noch zurück. *W. Stengel.*

VERMISCHTES

Max Slevogt hat einen neuen großen Zyklus graphischer Arbeiten abgeschlossen, eine Folge von Illustrationen für die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini. Er folgt den ereignisreichen, bildkräftigen Schilderungen des Renaissancebildhauers mit etwa 300 Tuschlithographien. In einer anderen Folge von Lithographien, diesmal reinen Federlithographien, bewegt sich Slevogt auf einem Felde, auf dem er schon mit seinem großen Lederstrumpf-Werke heimisch geworden ist: er illustriert den Bericht des Ferdinand Cortez von der Eroberung Mexikos. Auch das sind bereits 150 Blatt geworden.

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** will jetzt seinen reichen Besitz an **Glasgemälden** mit Unterstützung der Orlop-Stiftung in einem Corpus herausgegeben, dessen Bearbeitung der Direktorialassistent Dr. Hermann Schmitz übernommen hat. Unter den Sammlungen jener glänzenden Denkmäler mittelalterlicher Glasmalkunst steht das Berliner Museum mit seinen gegen 300 Nummern in Deutschland an erster Stelle. Künstlerisch hervorragende Werke sind in großer Zahl vorhanden, und an Vielseitigkeit ist die Berliner Sammlung unvergleichlich. Der Hauptbesitz stammt aus den wichtigsten Schulen Deutschlands und der Schweiz, aus Köln, Nürnberg, Augsburg, Zürich und St. Gallen. Diese Scheibensammlung soll nun in einem Tafelbande mit ihren wichtigeren Stücken vorgeführt werden. Dr. Schmitz hat seine Aufgabe zu einer umfassenden Schilderung der deutschen Glasmalerei, die hier zum erstenmal zusammenfassend geboten wird, erweitert. Viele zum erstenmal zu veröffentlichende Stücke aus Sammlungen aus Kirchen, vor allem die Handzeichnungen unserer großen Meister, die Entwürfe für Glasbilder geliefert haben, finden ihre Bearbeitung.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 11. 13. Dezember 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DER ZUKÜNFTIGE LEITER DER BAYRISCHEN GALERIEN?

Der bekannte Münchener Landschaftsmaler *Professor Toni Stadler* ist, nachdem die Unterhandlungen mit Direktor Dörnhöffer in Wien zu keinem positiven Ergebnis geführt haben, als Nachfolger Hugo von Tschudis zum Leiter der staatlichen Galerien des Landes ausersehen. Die bayrischen Ministerien sind offenbar bestrebt, die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zu lenken. Einer Blamage auf politischem Gebiet bemüht man sich sofort eine zweite auf dem Gebiet der Kunst folgen zu lassen. Was die junge Kunstwissenschaft in jahrzehntelangem Ringen endlich erreicht zu haben glaubte, was jedem Einsichtigen als ungeschriebenes Gesetz gilt: daß die Leitung der Museen, vor allem aber der großen und bedeutenden, dem Kunsthistoriker und nicht dem ausübenden Künstler gebührt, will unser Kultusministerium mit einem Schlag über den Haufen werfen. Und hierin wird es merkwürdigerweise von der führenden Münchener Presse unterstützt. So scheuen sich die Münchener Neuesten Nachrichten, die früher energisch dafür eingetreten waren, daß nur ein Kunstgelehrter für die Stelle in Betracht kommen könne, heute nicht, wortwörtlich zu schreiben: »Es liegt auf der Hand, daß ein *Künstler,* der solche Eigenschaften[1]) in sich vereinigt, in einer so schwierigen und verantwortlichen Stellung auch vor dem tüchtigsten und kenntnisreichsten Museumstechniker und Kunsthistoriker ein Etwas voraus hat, das nicht hoch genug einzuschätzen ist: seine persönlichen Beziehung zum künstlerischen Schaffen. In der Erkenntnis, im Abschätzen von Werken gibt es ja immer ein Letztes, das durch Studium und Praxis nicht erlernbar ist, das aber dem wahren Künstler von Natur aus gegeben sein muß.« Sie geben zwar in einer einige Tage später erschienenen Notiz (Nr. 621) zu, daß »die Vorstände der übrigen staatlichen Kunstsammlungen sich einstimmig aus prinzipiellen und sachlichen Gründen« gegen die Kandidatur eines Malers erklärt haben, sie glauben ihre Befürwortung aber damit rechtfertigen zu können, daß derselbe »die Qualitäten eines hervorragenden Fachmannes mit denen eines Künstlers verbinde«. Diese offenkundige Unwahrheit wird wohl niemandem unangenehmer sein wie dem, dem sie eigentlich nützen sollte, Professor Toni Stadler selbst. Wer heute einer Galerie vom Rang der alten Pinakothek, der außerdem noch eine moderne Galerie und nahezu ein Dutzend Filialgalerien beigeordnet sind, vorstehen will, muß notwendig eine jahrelange rein kunsthistorische Schule hinter sich, muß sich überhaupt auf das intensivste mit der gesamten Geschichte der Malerei beschäftigt und den Museumsdienst praktisch kennen gelernt haben. Die Erfahrung eines noch so feinsinnigen Sammlers und in maltechnischen Dingen bewanderten Künstlers genügt nicht, wenn es sich um die Verwaltung, Beurteilung und den Ankauf von Werken der Malerei der Kulturländer Europas aus einem Zeitraum von über sechs Jahrhunderten handelt. Prof. Stadler selbst würde es wohl nie einfallen, von sich zu behaupten, wie es ihm die Münchener Neuesten Nachrichten zuschreiben, daß er »*ein gründliches kunsthistorisches Fachwissen*« besitze. Trotz alledem würden die bayerischen Staatssammlungen unter seinem Regiment voraussichtlich nicht schlecht fahren, wie sich diese Zeilen überhaupt nicht gegen die *Person* des Künstlers, den der Schreiber selbst hoch verehrt, sondern gegen den unglaublichen Affront richten, den das bayerische Kultusministerium der gesamten Kunstwissenschaft mit der Wahl eines Nichtkunsthistorikers, gleichviel wie sein Name, anzutun im Begriff steht. Momentan würde die Ernennung Toni Stadlers zum Direktor unserer Sammlungen keinen Schaden bedeuten. Da er über eine Bildung verfügt, wie man sie in Künstlerkreisen höchst selten findet, da bei ihm Geschmack, große Vielseitigkeit in künstlerischen Dingen und sehr sympathische menschliche Eigenschaften in seltener Weise vereinigt sind, da er ferner einen tüchtigen Stab von Beamten zur Seite hätte und in Zweifelsfällen sicher nicht eigenmächtig handeln, sondern auf seine kunsthistorisch ausgebildeten Hilfskräfte hören würde, so läßt sich schon denken, daß die Entwickelung der Pinakotheken weder zurückgehen noch stillstehen, sondern auch weiterhin fortschreiten würde. Die Gefahr liegt vielmehr in dem Präzedenzfall, den das Ministerium mit seiner Ernennung schaffen würde, und sie wäre, so paradox es klingen mag, um so größer, je besser sich Stadler als Galeriedirektor bewährte. Die Münchener Künstlerschaft, die in Museumsangelegenheiten, wie sich schon im vorliegenden zeigt, an und für sich einen viel zu weitgehenden Einfluß hat, würde sich darauf stützen, daß unter dem Regiment des *Malers* Stadler alles ebenso gut, ja vielleicht glatter wie unter dem nicht immer ganz diplomatisch verfahrenen Tschudi seinen Fortgang genommen habe, sie würde den vorliegenden, lediglich durch Zusammentreffen verschiedenster Faktoren, die menschlichem Ermessen nach sich aber nie wieder so vereinigen werden, ermöglichten Ausnahmsfall verkennen, ihn für typisch nehmen, also auch für alle Zukunft einen Künstler als Leiter unserer Galerien fordern und der Ernennung eines Kunst-

1) Nämlich kunsthistorisches Fachwissen, Kenntnis des Marktes, Unabhängigkeit, Liebenswürdigkeit und Konzilianz des persönlichen Wesens. Siehe Nr. 616.

gelehrten den heftigsten Widerstand entgegensetzen. Wohin es dann mit unseren Sammlungen kommen wird, kann sich jeder, der weiß, was zu einer ersprießlichen Leitung eines Museums nötig ist und der die Münchener Cliquenwirtschaft kennt, selbst vorstellen. Es ist einem unbegreiflich, wie das Ministerium einen bildenden Künstler in Vorschlag bringen kann, nachdem die Möglichkeiten, eine tüchtige kunsthistorische Kraft zu gewinnen, noch gar nicht erschöpft sind, sondern bisher nur unendlich viel Zeit vertrödelt worden ist. Warum denkt man z. B. nicht an Weizsäcker, dessen treffliche Leitung des Städelschen Instituts doch noch gut in aller Erinnerung ist und in dem die Kunstwissenschaft einen selten tüchtigen und gewissenhaften Gelehrten besitzt, der nur wie so manche vornehme Natur jedes Vordrängen meidet und lieber zurückgezogen in der Stille schafft. Wollen wir hoffen, daß das bayerische Kultusministerium noch den rechten Weg finden und den verwaisten Anstalten endlich einmal den ihnen gebührenden Leiter geben möge. *W. BAYERSDORFER.*

ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE

VON DR. MAX MAAS (MÜNCHEN)

II.*)

Aus *Algier* wird zunächst der neue Band A. Ballus »*Les ruines de Timgad*« aufgeführt und einiges daraus wiederholt, namentlich über das eine ganze Insula einnehmende Haus des Corfidius — welches, obwohl es als »in Umbilico patriae« gelegen bezeichnet ist, im Nordwestviertel der Stadt liegt — und über das schönste aller bisher im Timgad gefundenen Mosaikbilder, eine Nereide mit zwei Seekentauren. — Zum Stadtplan von Timgad hat auch Barthel in den »Bonner Jahrbüchern«, namentlich über die sichere Orientierung der Hauptstraße Interessantes mitgeteilt. Die von den Mauren zerstörte Stadt Timgad wurde im 13. Jahre Justinians (539—540 n. Chr.) vom mag. mil Solomon, dem Erbauer so vieler Kastelle, aufgebaut. — Eine neue Römerstadt beginnt mit dem alten *Cuicul* (Dschemila) dem Boden zu entsteigen. Außer dem Theater sind das Forum und zwei Tempel aufgedeckt. — Schultens Bericht schließt mit der Würdigung von St. Gsells nunmehr vollendeten »Atlas archéologique de l'Algérie« (51 Karten und Text von fast 500 Folioseiten), einem monumentalen Werk, in dem wir für das römische Afrika eine historische Karte besitzen, wie sie für keine andere Provinz der römischen Welt vorliegt.

Den größten Raum in den »Archäologische Funde im Jahre 1911« nimmt diesmal *Spanien und Portugal* mit 67 Spalten ein, in denen der bewährte Kenner und erfolgreiche Vorkämpfer für die Entwicklung der pyrennäischen Archäologie *Pierre Paris* in Bordeaux alles zusammenträgt, was der wunderbar reiche Boden Spaniens und Portugals von prähistorischen und historischen Altertümern Neues zeigte. Wir müssen uns bei der Betrachtung der aus der prähistorischen Zeit gemeldeten Funde auf wenige Punkte beschränken und möchten bei dieser Gelegenheit auch auf Pierre Paris vorzügliches und populär geschriebenes Buch »Promenades archéologiques en Espagne« nochmals hinweisen, welches eine treffliche Einführung für die spanisch-portugiesische Archäologie abgibt. — Paris erwähnt folgende in wissenschaftlicher Weise neu ausgegrabene oder neu publizierte prähistorische Stationen: In Ciurana, 4 km von der Straße von Reus nach Cornudella und Lerida, wurde eine palaeolithische Station vom Ende des Magdalénien aufgedeckt, wo auch eine ganze Werkstätte zur Bearbeitung von Steinwerkzeugen gefunden wurde. — In der »cueva de Serinya« im Nordosten Kataloniens, die mehr ein Felsenschutz als eine Grotte ist, ist die ganze Fauna des Magdalénien repräsentiert, darunter auch das Renntier. In der benachbarten Grotte »los Encantados« sind Funde aus der letzten Neolithik und dem ersten Metallzeitalter gemacht worden. — Villanovafunde brachten in der Nähe der vorgenannten befindliche Stationen aus der Serinyagruppe, worunter auch eine Nekropole mit Brandgräbern gegenüber von Cuerta de la Selva zu bemerken ist. — Megalithische Denkmäler wurden auf der linken Seite des Weges von Cuerto de la Selva nach San Pedro de Rada, teilweise zerstört, gesichtet. — Zu betonen ist der große Fortschritt und die ständige Zunahme der prähistorischen Sammlungen in den portugiesischen Museen, wo der auch den deutschen Prähistorikern wohlbekannte J. Leite de Vasconcellos unermüdlich wirkt.

Voller Interesse, wenn auch durch ihre Häufigkeit weniger sensationell sind die Felsen- und Grottenmalereien, die neu entdeckt wurden; so auf den Felsen von *Pennalba*, dann in den Tälern las Batuecas et de Garcibuey in der wildesten Gegend von *Salamanka* gelegen, letztere aus palaeolithischer Zeit. Unter den Felsen »los Toricos«, 4 km von *Albarracin* (Teruel) entfernt, fand sich ein einheitlicher Fries von 4 m Größe von Rindern (Bisons). Ähnliche Friese, die von ausgezeichneter Kunst und tadelloser Ausführung sind, hat Abbé Breuil noch an anderen Felsen in dieser Gegend entdeckt; die weißen Farben herrschen hier vor. — In der Provinz *Jaen*, fast am Zusammenfluß des Guadalquivir und des kleinen Guadiana, 1/2 km von den Jimena entfernt, findet sich die Grotte oder vielmehr der Felsenschutz »La Graja«, wo Wandmalereien, die man schon lange kannte, jetzt erst als prähistorische erkannt und in den »Pictografias andaluzas« von D. Manuel Gomez-Moreno veröffentlicht worden sind. Die Zeichnungen sind mit Cimabrum und Ocker so fest aufgetragen, daß man sie selbst mit Reiben und Abwaschen nicht loslösen kann. Es sind Jäger und Tiere in grober Stilisierung dargestellt. Derartige Stilisierungen von Menschen und Tieren und gemalte Symbole hat Abbé Breuil an verschiedensten Stätten studiert. Er datiert sie in ein dem Magdalénien gleichzeitiges Zeitalter und glaubt, daß sie von Völkerschaften herrühren, die dann nach Frankreich das »Azilien« gebracht haben und welche mit algerischen und tunesischen palaeolithischen Völkerschaften außerdem verwandt gewesen sein mögen. — Auch die *kantabrischen* prähistorischen Felsen und Höhlen wurden von Abbé Breuil und Obermaier unter Hilfe einheimischer Interessenten untersucht. Zu Hornos de la Peña und zu Castillo wurden die Höhlen weiter ausgeräumt und vielfache Stratifikationen bis zu dem Magdalénien erkannt. Erstmalig wurden die Grotten von Valle (Rasines) mit zahlreichen Funden und die wichtige Grotte de la Pasiega mit gemalten und eingeritzten Zeichnungen untersucht. Pasiega weist 226 einzelne Malereien und 36 eingeritzte Bilder auf, so interessant fast wie die von Altamira. — Eine ganz neue prähistorische Region öffnete sich mit der sensationellen Entdeckung mehrerer mit Malerei bedeckter überhängender Felsen, genannt Cueva de la Vieja, ganz nahe bei *Alpera* (Albaceta). Die beiden Felsenschutzstätten sind mit Figuren ganz bedeckt, die in rot gemalt sind, Menschen (70), Tiere der verschiedensten Art (Hirsche, Rinder, Damhirsche, Wölfe usw.) und 17 Symbole. Die menschlichen Figuren gleichen den schon früher bekannten von Cogul und Cretas. Einige der menschlichen Abbilder sind ganz einzigartig. Es sind ungestalte (ithyphallische?), aber

*) Vgl. Nr. 10.

behende und lebhafte Jäger mit Waffen, Beinringen, Federschmuck auf dem Kopf, die da stehen, laufen, auf den Knien liegen usw. Die Malereien werden von Abbé Breuil in das Magdalénien gesetzt, aber anderen Völkerschaften als den prähistorischen des südlichen Frankreichs und des kantabrischen Spaniens zugewiesen. — Pierre Paris beschreibt dann noch vier interessante anthropomorphe Stelen aus dem portugiesischen ethnologischen Museum, und wendet sich zu den iberischen Altertümern, namentlich zu den Skulpturen von Cerro de Los Santos, wobei einige Bemerkungen über die Technik der iberischen Bildhauer abfallen, welche den weichen Stein jedem anderen Material außer der Bronze vorziehen. Das Material beeinflußt natürlich die Technik, welche einerseits schwere und weiche, andererseits präzise und trockene Skulpturen hervorbringt. — Auch das Gebiet der iberischen Keramik brachte neue und interessante Entdeckungen. Es wurden verschiedene Ateliers, unter denen aber doch Beziehungen nachgewiesen werden können, unterschieden. Eine Beobachtung des Abbé Breuil sei noch erwähnt, welcher gewisse, anscheinend ganz phantastische Dekorationen auf mehr oder weniger glückliche Darstellungen von Kopf- und Schwanzteilen des Pferdes resp. bereits stilisierter Pferde zurückführt. — Wichtige Denkmäler aus Numantia hat M. Melida in dem Artikel Numancia in den »Pequeñas Monografias de arte español« beschrieben. Die numantinische Vasenmalerei zieht die Stilisierung der Naturwiedergabe vor.

Die größte archäologische Unternehmung in Spanien ist neben den Ausgrabungen von Numantia die von *Ampurias,* jener Doppelstadt, bestehend aus der Eingeborenenstadt Indica im Innern des Golf von Rosas, ganz nahe am Kap Creus und der von den Griechen aus Marseille besiedelten kleinen Insel Palaeopolis gegenüber von Indica. Die römische Kolonie Emporiae wurde von Cäsar etabliert. Emporiae war ein großes Zentrum griechischer Kultur, das einzige, das sich in Wahrheit weiter entwickelt hat und dem fremden Einfluß soviel wie möglich sich zu entziehen wußte. Der Boden von Emporiae hat nun auch schon seit einem Jahrhundert Münzen, Vasen, Bronzen, Terrakotten und griechische Statuen den zahlreichen unsystematischen Ausgräbern und den wenigen, die es mit den Ausgrabungen ernst nahmen, wiedergegeben. Seit dem Jahre 1908 wurden nun von der »Junta de Museos« von Barcelona systematische Ausgrabungen gemacht und in ihren Annuari veröffentlicht. Die Topographie, die Vasen (Frickenhaus) und Skulpturen sind von Autoritäten jeweils behandelt. Die Insel Palaeopolis hat sich nunmehr als Halbinsel herausgestellt, man hat hier die Mauern und das Tor des Livius erkannt. Tempel wurden nicht wieder gefunden und die Häuser waren höchstwahrscheinlich aus Erde (Tapia) errichtet. Besonders sorgfältig ist das Wassersystem ausgeführt und man hat in einem Hause eine Art Filteranlage aus unten durchbohrten Amphoren gefunden. Die Fortsetzung der Ausgrabungen wird wohl zeigen, daß die römische Stadt die iberische ganz und gar bedeckt hat. Vor dem 6. Jahrhundert können nach den an Seltenheiten nicht eben reichen Vasenfunden die Griechen die Insel nicht besiedelt haben (vgl. die Publikation von Frickenhaus »Griechische Vasen aus Emporion«. Annuari 1908. Barcelona).

Unter den neuen Funden aus Ampurias ist ein archaischer Löwenkopf in Bronze zu bemerken, der vielleicht das Ende einer Wagendeichsel bildete. Ein Aphroditekopf skopasischer Schule, eine Kolossalstatue des Asklepios von ziemlich konventioneller Art, eine Gewandfigur ohne Kopf aus Besalu, eine archaische Demeter in Terrakotta von ausgezeichneter Arbeit und zwei Bronzeplaketten mit getriebenen und versilberten Darstellungen sind noch außerdem erwähnt. Die eine dieser Plaketten zeigt einen Dioskuren, die andere mithriatische Darstellungen. — Weniger bedeutend sind die Ausgrabungen von *Merida,* die von Don J. Ramon Melida geleitet worden sind. Hier wurde namentlich das Theater ausgegraben, wo eine Anzahl Sitze, darunter auch ein sehr schön geschmückter Marmorsessel aufgedeckt worden sind. Einige Figuren stammen aus dem Amphitheater und einem Mitrasheiligtum. Der wichtigste Einzelfund ist der einer sitzenden weiblichen Figur vom Typus der Demeter von Knidos, aber erst in der römischen Kaiserzeit entstanden. Einige mit Reliefs dekorierte Grabstelen sind rohe Arbeiten. Viel besser sind zwei Reliefs, das eine eine griechische Arbeit aus *Javea* (Alicante) mit Darstellung eines Dioskuren zwischen einem bärtigen und einem unbärtigen Mann, das andere aus *Cordova,* ein Teil eines Puteals mit einem Poseidon und einem Triton. Pierre Paris erwaret am Schluß seines Aufsatzes die Fortsetzung der Ausgrabungen der punischen Stätte auf der Pityusen-Insel Iviza (Ibiça), wo der vor kurzem verstorbene Don Juan Roman y Calvet schon so erfolgreich gegraben hatte. Wo private Arbeit schon so hervorragende Resultate hervorgebracht hatte, müsse eine offizielle staatliche Ausgrabung noch weit Bedeutenderes leisten können.

Wir übergehen *Frankreich,* aus dem von besonderem Interesse nur die Entdeckung des Gipsabgusses der unrestaurierten Venus von Arles ist, *Belgien,* wo für die Kunstarchäologie nichts Besonderes aus dem Boden gekommen ist, *Britannien,* worüber an dieser Stelle (s. Kunstchronik 1912/13, Sp. 42—44) bereits die Rede war, die *Schweiz,* deren, bis auf die letzten Arbeiten in Avenches und Augst vollständiger, Bericht nur römische Funde und Ausgrabungen betrifft, und gelangen mit dem Jahresbericht des Archäologischen Anzeigers über *Ungarn* zu den Balkanstaaten. Sehr interessant ist der von N. Vulić erstattete Bericht aus *Serbien,* wo in den letzten Jahren zahlreiche und wichtige Funde prähistorischer und antiker Objekte gemacht worden sind, von denen eine große Anzahl durch Kauf und Geschenk ins Nationalmuseum von Belgrad gelangt sind. Es wurde auch viel systematisch ausgegraben, prähistorische Ansiedelungen am *Zuto Brdo* (Gelber Berg) an der Donau, bei *Vinča* östlich von Belgrad, bei *Gradac* nordöstlich von Leskovac und in *Niš.* Ferner wurde bei *Stojnik* ein römisches Kastell von großen Dimensionen in Form eines Polygons entdeckt. — Aus *Bulgarien* meldet B. Filow die Fortsetzung der Ausgrabungen in der Sophienkirche zu *Sofia,* wo der im vorigen Jahre bereits konstatierte untere Mosaikboden, der sehr gut erhalten war, und zahlreiche gemauerte Gräber aufgedeckt wurden. Außerdem sind Ausgrabungen bei dem Dorfe *Kopilovtzi* in der Nähe von Küstendil vom Nationalmuseum unternommen worden, wo sich ein ausgedehntes Heiligtum des Zeus und der Hera, von denen auch Marmorstatuen gefunden wurden, zeigte. Filow veröffentlicht außerdem das Relief eines thrakischen Gottes (eine Art Silvanus), einen Herakles und Antaios auf Sarkophagdeckel aus Ladschane, ein Relief mit thrakischem Reiter mit Asklepios und Hygieia aus Izvorovo, einen weiblichen Marmorkopf aus Riben wohl ein Porträtkopf aus dem 3. Jahrhundert, die alle in das Nationalmuseum zu Sofia übergegangen sind. Eine prachtvolle und sehr gut erhaltene Bronzehydria des 4. Jahrhunderts v. Chr. wurde durch einen Zufall in einem aus Steinplatten gebauten altgriechischen Grabe bei *Mesembria* gefunden. Die Hydria trägt ein angelötetes Relief mit Darstellung des Raubs der Oreithya durch Boreas.

Wir schließen nunmehr diesen ungewöhnlich langen Bericht, in dem wir doch nur das Allerwesentlichste haben kurz wiederholen können, um einen Begriff davon zu geben,

wie das bereits so groß gewordene — in diesem Bericht dennoch den nahen Orient ausschließende — archäologische Arbeitsfeld sich in jedem Jahr noch mehr vergrößert und vermehrt hat und wie die Berichterstattung für Wochenschriften und Tageszeitungen mit der archäologischen Tätigkeit nicht Schritt zu halten imstande ist, ja ohne die Berichte im »Archäologischen Anzeiger« auf dem Trockenen säße, auf welche im Original die Interessenten nochmals verwiesen seien.

NEKROLOGE

Der Leipziger Kunstschriftsteller **Hans Freiherr von Weißenbach** ist in Wiesbaden im Alter von 65 Jahren gestorben. Seinen bedeutenden Besitz an Werken der Buchdruckkunst und Photographie hat er dem Leipziger Buchgewerbemuseum, seine sehr beträchtliche Sammlung japanischer Drucke dem Dresdener Kunstgewerbemuseum noch zu Lebzeiten vermacht. Er schrieb ein heraldisches Werk über die Wappen der Grafen von Holstein, über die Stilgesetze der Glasmalerei; über Typographischen Farbendruck und über Theorie und Praxis der Neudeutschen Stickerei.

PERSONALIEN

Die Münchener Maler **Adolf Hengeler, Toni Stadler** und **Josef Wenglein** wurden zu Rittern des Maximilianordens für Kunst und Wissenschaft ernannt.

WETTBEWERBE

In dem Wettbewerb für ein **Realgymnasium in Oranienburg** hat das Preisgericht den ersten Preis von 2000 M. an Diplomingenieur Wilh. Beringer und Architekt Fritz Schock-Charlottenburg, den zweiten von 1000 M. an Architekten Müller & Brodersen-Charlottenburg, den dritten Preis von 500 M. an Architekt Max Taut-Schöneberg verliehen.

Das Preisgericht im Wettbewerb **Synagoge in Augsburg** hat keinen ersten Preis erteilt, sondern die vier ausgesetzten Preise zusammengelegt und folgende Preise verliehen: je einen Preis von 2500 M. an Dipl.-Ing. Heinr. Lömpel und Fritz Landauer, Architekten in München und einen gleichen Preis nochmals an Fritz Landauer. Ein Preis von 1500 Mark fiel an Bauamtsassessor Hermann Buchert-München und 1000 M. an Architekten Odo Orlando Kurz und Regierungsbaumeister John H. Rosenthal. Ferner wurden drei weitere Entwürfe zum Preise von je 500 M. angekauft.

Das Preisgericht für die Beurteilung der **Rathaus entwürfe in Herford** hat einstimmig beschlossen, je einen Preis von 2750 M. den Entwürfen von Professor Kanold-Hannover (Mitarbeiter: Architekt Glöckner-Hannover) und von Architekt Dipl.-Ing. Karl Hocheder-München, sowie einen Preis von 1750 M. dem Entwurf des Architekten Emil Wolf-Dresden-Blasewitz gemeinsam mit Architekt E. Werl-Straßburg zuzuerkennen. Es waren 160 Entwürfe eingeliefert worden.

+ **München.** Die Generaldirektion der wissenschaftlichen Sammlungen Bayerns und die Direktion des Königl. Münzkabinetts erlassen ein Preisausschreiben **zur Förderung der Medaillenkunst.** Georg Hitl-München hat eine Stiftung gemacht, deren Zinsen im Betrag von 500 Mk. alljährlich als Preis für die hervorragendste Leistung auf dem Gebiete der modernen Medaillenkunst während des verflossenen Jahres Verwendung finden können. Bewerber (bayrische oder in Bayern lebende Künstler) wollen ihre Arbeiten bis 31. Dezember 1912 an das Königl. Münzkabinett in München einsenden.

In dem **Plakatwettbewerb,** den die **Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914** veranstaltet hat, wurde der erste Preis in Höhe von 1500 M. Erich Schilling-Suhl in Thür. zuerkannt. Den zweiten Preis, 1000 M., erhielt Karl Muggly-Bielefeld und zwei dritte Preise von je 750 M. W. H. Deffke-Berlin und Georg Preller-Leipzig.

In **Darmstadt** soll auf der Mathildenhöhe, auf dem Platze vor der Russischen Kapelle, eine **monumentale Brunnenanlage** errichtet werden. Beim Wettbewerb unter Mitgliedern der Künstlerkolonie gingen acht Entwürfe ein, und der Großherzog entschied sich für den Entwurf des Architekten Albin Müller. Für den Brunnen stehen 40000 M. zur Verfügung.

Dem Verlangen der Architektenschaft auf Ausstellung sämtlicher 68 **Entwürfe des Berliner Opernhaus-Wettbewerbes** hat das Ministerium entsprochen. Wie bestimmt verlautet, sollen etwa Mitte Dezember alle eingelaufenen Pläne im Abgeordnetenhaus zur Ausstellung gelangen.

DENKMÄLER

In **Paris** soll dem Bildhauer **Emmanuel Frémiet,** nach Barye dem größten französischen Tierbildner des 19. Jahrhunderts, ein **Denkmal** gesetzt werden. Die Ausführung ist dem Schüler Frémiets Henri Greber übertragen worden, der schon bei Lebzeiten des Künstlers eine Statuette nach ihm modelliert hat. Die Statue soll in den Gärten des naturhistorischen Museums nahe dem Pflanzengarten aufgestellt werden, weil Frémiet an diesem Museum als Professor lehrte und eine große Anzahl Skulpturen geschaffen hat, welche die Gärten und Gebäude schmücken.

AUSSTELLUNGEN

o Von der **12. Jahresausstellung der Vereinigung Kölner Künstler** im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums, die Ende November eröffnet wurde, ist wenig Wesens zu machen. Sie hat künstlerisch niemals mehr als lokale Bedeutung gehabt, seit dem Tode August Neven DuMonts beginnt sie aber auch in den Kreisen, für die früher die Eröffnung ein gesellschaftlicher Akt war, an Interesse einzubüssen. Der Hauptfehler dieser Organisation ist, daß sie es nicht verstanden hat, den jüngeren Nachwuchs an sich zu fesseln, der jetzt als »Kölner Sezession« eine zweite Jahresausstellung für den Februar vorbereitet. Das einzige neue Talent der »Vereinigung« ist Eberhard Schrammen, dessen Landschaften starke Beachtung verdienen. Fritz Westendorp, der jetzt in Paris lebende Vorsitzende, büßt als verspäteter Post-Impressionist in der Art Pissarros mehr und mehr die persönliche Note ein, die seine frühen niederrheinischen Landschaften auszeichnete. Sein Talent offenbart sich nur in dem kräftig gemalten Pilze-Stilleben. Die Düsseldorfer Porträtisten F. Reusing und R. Vogts stellen ihre üblichen Bildnisse, R. Schreuer, E. Hardt und J. Bürgers ihre üblichen Landschaften, R. Seuffert, der kürzlich an die Kölner Kunstgewerbeschule berufen wurde, seine üblichen Akte aus. Es ist alles guter Durchschnitt, aber die Kölner haben ein Recht, mehr zu verlangen. Von der Presse kaum beachtet, ist gleichzeitig in den oberen Räumen des Kunstgewerbemuseums eine **Ausstellung von Kleinkunstgewerbe** eröffnet worden, die im Auftrage der Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe in engster Verbindung mit dem Kunstgewerbemuseum von Dr. G. E. Lüthgen veranstaltet wurde. Die Ausstellung ist das Ergebnis der Bestrebungen der Vereinigung, dem Kunstgewerbe in Köln durch Vermittelung von Aufträgen, sowie durch Anregungen aller Art neue Lebenskraft zu geben. Tatsächlich gab es bis vor wenigen Jahren in Köln kaum

ernsthafte Versuche künstlerischer Gestaltung auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. Durch die Vereinigung wurde es anders. Die jungen künstlerischen Kräfte, die besondere Eigenart aufwiesen, wie H. Coßmann, A. Doering, F. M. Jansen, F. Kreutzer, W. Kamper haben die Anregungen schnell aufgegriffen und dem bisherigen Kunstgewerbe, wie es u. a. die Arbeiten von L. Paffendorf und Grete Alsberg charakterisierte, eine neue entwicklungsfähige Note aufgeprägt. Um die rein künstlerische Bewegung im neuen Kunstgewerbe klar in Erscheinung treten zu lassen, hat die Vereinigung fremde Künstler, zumeist aus dem Rheinlande, hinzugezogen, unter denen sich u. a. ein Könner vom Schlage F. H. Ehmckes befindet. Ferner stellen Schmidt-Rottluff, E. Heckel und E. Kirchner in Berlin aus und beweisen, wie viele gerade für die angewandte Kunst fruchtbare Keime in ihrer bekannten malerischen Richtung stecken. Von einzelnen Arbeiten seien erwähnt die getriebenen Silberschnallen der zuletzt genannten Künstler, die zum erstenmal mit vollem Bewußtsein eine echte stoffliche Behandlung und eine schöpferische Formgestaltung aufweisen, die mit der überlieferten unstofflichen, harten Metallbearbeitung völlig gebrochen hat. Bei den Kölner Künstlern liegen die stärksten künstlerischen Werte wohl in den großzügig monumental aufgefaßten Glasgemälden von F. M. Jansen und in dem stilstrengen Mosaik Coßmanns. Eine Dame, F. Creutzer, zeigt Stickereien von phantasiestarker Formensprache in neuartiger wirkungsvoller Technik. Dann wäre noch Schneidler in Barmen zu nennen, der sich zu bedeutender Freiheit der künstlerischen Anschauung durchgerungen hat, wie seine Zeichnungen zu Heines Atta Troll und sein Buchschmuck für den Verlag von E. Diederichs zeigt. Schneidler beweist klar die Erstarkung der schöpferischen Kraft, wenn das Formgefühl sich einmal mit innerer Notwendigkeit von den abstrakt-ornamentalen Formen, den Spiralen, Dreiecken, Quadraten abgewandt hat.

Diese auf das Geschmackvollste zusammengestellte Ausstellung beweist viel besser als die Bilderschau im Museumslichthofe, wie viel Neues und Lebenskräftiges in Köln im Entstehen begriffen ist. Schade, daß es noch viel zu wenig gewürdigt wird! An dieser Stelle sollte wenigstens einmal die Anerkennung ausgesprochen werden, auf die die »Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe« und ihre treibende Kraft, eben Dr. Lüthgen, ein Anrecht haben.

× **Berliner Ausstellungen.** Im **Kunstgewerbe-Museum** hat gegenwärtig die *Schule* dieses Instituts eine Ausstellung veranstaltet, die allgemeines Aufsehen erregt und von kunstgewerblichen Lehrkräften aus ganz Deutschland eifrig besucht wird. Die Bedeutung dieses Überblicks geht weit über die aller ähnlichen Veranstaltungen hinaus, die wir seit langen Jahren in Berlin gesehen haben. Es ist gleichsam ein Rechenschaftsbericht, den Prof. *Bruno Paul*, vor nunmehr fast sechs Jahren an die Spitze der Berliner Kunstgewerbeschule berufen, über die schon vorher im Prinzip angenommene, aber erst jetzt systematisch durchgeführte Methode des Unterrichts in seinem Bereich erstattet. Die Ausstellung gibt von der zielbewußten Art, wie hier der Nachwuchs erzogen und herangebildet wird, eine imponierende Vorstellung. Man sieht, wie nach sorgsam durchdachtem Programm der Zögling dazu geführt wird, in organischem Lehrgang sein Raum-, Flächen-, Form- und Farbenempfinden zu festigen und zu vertiefen, um allmählich zu selbständigen Leistungen aufzusteigen. Aber man sieht noch mehr! Denn man erkennt, daß die Kunstgewerbeschule in Wahrheit die »Akademie der Zukunft« sein wird! Hier wird die wichtige Forderung erfüllt, die von den Kennern der Verhältnisse seit Jahr und Tag immer aufs neue gestellt wird, aber stets nur taube Ohren trifft: daß nur *der* zu künstlerischer Tätigkeit vom Staate erzogen werden sollte, der auf dem Boden des Handwerks steht. Die Schüler, die hier eintreten, kommen sämtlich aus einem praktischen Betrieb, wo sie sich technisch gebildet und gelernt haben, ihre Hand zu brauchen. Dann erhalten sie hier eine straffe Erziehung aufs Gewerbliche hin, das ihnen immer die Möglichkeit einer soliden Fundamentierung ihres Lebensberufes bietet, ihnen zugleich aber, wenn die Begabung reicht, alle Türen zu einer freien künstlerischen Tätigkeit öffnet. Die Ausstellung zerfällt in zwei Abteilungen. Die erste betrifft die »*Tagesklassen*«. Sie gibt Aufklärung über das Prinzip des Unterrichts vom Beginn bis zum Abschluß der ersten Ausbildung. Man verfolgt hier an der Hand sorgfältig ausgesuchter Proben und knapper, sehr instruktiver Inschriften auf den Rahmenleisten an den Wänden, wie sich der Schulvorgang abspielt. Wie die Neulinge mit allen Techniken vertraut gemacht, alle Überbleibsel des alten Schematismus aus dem Tempel gejagt werden, wie ununterbrochen der Schüler in engster Beziehung zum Handwerklichen gehalten wird. In der zweiten Abteilung der »*Fachklassen*«, die etwa den Meisterateliers der akademischen Hochschule zu vergleichen sind, gewinnt man einen Überblick, wie die Begabtesten unter den Fortgeschrittenen gleichfalls in allen möglichen Zweigen, in der dekorativen Malerei und Bildhauerei, in der Graphik und im Möbelbau, zu selbständiger Arbeit aufsteigen, immer fest an die technische Herstellung der Schmuck- und Gebrauchsstücke gebunden, die sie vornehmen. Mehrere Vitrinen zeigen eine größere Auswahl von Arbeiten aus verschiedenen Gebieten des Kunsthandwerks, die von demselben angehenden jungen Künstler entworfen und bis ins letzte Detail ausgeführt sind. Viele große Fabriken, namentlich Porzellan-Manufakturen, treten mit den älteren Schülern dieser Fachklassen bereits in Verbindung. Und schließlich — das ist von größter Bedeutung — erkennt man, wie die Zöglinge der Schule auch den Weg zu nicht mehr am gewerblichen Zweck haftenden Schöpfungen, zum Bilde, zur freien Plastik, zur Radierung usw. finden.

Zum zweiten Male haben wir jetzt hier eine *Juryfreie Kunstschau*. An demselben Tage, da im neuen Lepkehause an der Potsdamer Brücke in den rückwärts gelegenen Auktionsräumen die Versteigerung der Sammlung Lippmann alle Würden der vergangenen Kunst entfaltete, ward an der Straße, wie es sich gehört, in den unvermieteten Läden des Vorderhauses, dieser zwangloseste Berliner Herbstsalon eröffnet, in dem sich die Gegenwart nach allen Regeln austobt. Denn wie alle juryfreien Veranstaltungen erhält auch diese durch die radikale Jugend ihren Stempel. Die Stürmer der Neuen Sezession (von der man nicht recht weiß, ob sie in der alten oder in einer neuen Form noch existiert), die Tappert, César Klein, Segal, Hans Richter, bringen ihre neuen Experimente an, die, wie früher, viel Begabung mit viel Unruhe und Unreife vereinen, aber als Zeugnisse einer neuen Sehnsucht immer willkommen sind, solange wir kein Genie haben, das die Wünsche dieser Generation völlig überzeugend zusammenfaßt. Natürlich sind auch kubistische und sogar futuristische Einflüsse zu spüren. Eine Reihe jüngerer Franzosen, die man als Verstärkung aus Paris herbeirief, treiben gleichfalls fast durchweg im Fahrwasser des Kubismus. Aber es zeigt sich, daß dies seltsame Dogma, das sein Erfinder Picasso immerhin zu so merkwürdigen Gebilden, oft von fast mystischer Kraft, zu führen weiß, unter den Händen kleiner Nachahmer alle Ergiebigkeit verliert. Unter den Berlinern sind zwei neue jugendliche Talente zu nennen: Franz Heckendorf und Erich Waske, die, jeder in seiner Weise, starken Farbensinn mit dem entschlossenen Rhythmus verbinden,

der für die Bestrebungen des aufsteigenden Geschlechts überall bezeichnend ist.

Barmen. Im Monat Dezember ist im **Kunstverein** als Leihgabe die **Sammlung Werner Dücker**-Düsseldorf ausgestellt, die Gemälde von Max Liebermann, Hodler, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Croß und anderen bedeutenden Künstlern enthält. Neu ausgestellt sind ferner größere Kollektionen des »Niederrhein« in Düsseldorf und der »Neuen Künstlervereinigung« - München. Verkauft wurden im Monat November u. a. je zwei Gemälde von Franz Marc und Adolf Erbslöh, beide in München, zwei von Monticelli †, zwei von Edvard Munch und eins von Kees van Dongen in Paris.

Die für das Jahr 1916 beabsichtigte und bereits um ein Jahr verschobenene **Kunstgewerbe-Ausstellung in Paris** sollte nach der Absicht ihrer Befürworter eine Antwort auf die Ausstellung der Münchener Kunstgewerbler im Herbstsalon 1910 sein und darum nur moderne Arbeiten enthalten. Gegen diese Auffassung wendet sich jetzt der Pariser Stadtrat, der eines seiner Mitglieder mit einem Berichte über den Ausstellungsplan beauftragt hat. Herr Deville, das betreffende Stadtratsmitglied, führt in seinem Berichte aus, wie es auch den Tatsachen entspricht, daß in den Pariser Werkstätten bei weitem mehr die alten Stilformen gepflegt als neue Formen angestrebt werden, daß daher eine Ausstellung, die nur moderne Arbeiten aufnehmen wollte, den größten Teil der Pariser Kunsthandwerker ausschlösse. Dies wäre ein großer Nachteil für das französische Kunsthandwerk im allgemeinen, und darum solle man bei der beabsichtigten Ausstellung nicht nur die Vertreter der modernen Anschauungen, sondern auch die Pfleger der guten alten Tradition zu Wort kommen lassen, wenn man nicht ein Fiasko herbeiführen wolle. Ohne jeden Zweifel wird den Anregungen des Stadtrats Rechnung getragen werden, und das Pariser Kunsthandwerk, dem auf dem modernen Gebiet eine Niederlage als höchst wahrscheinlich vorausgesagt werden kann, wird sich durch eine möglichst glänzende Vorführung von Nachahmungen und Kopien alter Stilmöbel zu revanchieren suchen. Die Pariser Handelskammer, welcher der Bericht Devilles unterbreitet wurde, hat sich bereits den darin ausgesprochenen Ansichten angeschlossen, und Regierung und Stadt werden sicherlich das nämliche tun.

SAMMLUNGEN

Das **Leipziger Museum** hat auf der Jubiläums-Ausstellung des Leipziger Kunstvereins folgende Erwerbungen gemacht: ein gutes Werk Albert von Kellers; das Bildnis der Frau von Le Suire vom Jahre 1887; die Steinbrecher des Dresdners Robert Sterl (die in diesem Sommer auch in der Berliner Sezession zu sehen waren); ein Stier von Louis Tuaillon; das »Landhaus« von Th. Th. Heine; »Bei Diessen am Ammersee« von Richard Kaiser; die Büste Wallots von Robert Diez und Max Liebermanns Selbstbildnis mit Strohhut von 1911 (aus dem Besitz der Modernen Galerie Thannhauser in München). Als Geschenk des Verlagsbuchhändlers Arthur Meiner wird ein Bild von Richard Bloos eingereiht werden, es stellt den Luxembourg-Garten in Paris dar.

VEREINE

× Die **Neugestaltung des Vorstandes der Berliner Sezession,** die seit längerer Zeit eifrig debattiert wurde, ist in der Generalversammlung von 5. Dezember nun endgültig vollzogen worden. Ihr Hauptresultat ist die Wahl des Kunsthändlers *Paul Cassirer* zum *Präsidenten*, ein Vorgang, der in der Tat geeignet ist, Aufsehen zu erregen, und ein Novum in der Geschichte der deutschen Künstlergesellschaften darstellt. Indessen läßt sich die Angelegenheit nur nach Kenntnis der Verhältnisse beurteilen. Die Sezession sah sich vor einer überaus schwierigen Situation: es fand sich unter ihren führenden Mitgliedern niemand, der sich Energie genug zugetraut hätte, überdies Zeit genug zu opfern bereit gewesen wäre, um die verschiedenen Gruppen, Strömungen und Anschauungen, die zurzeit hier nebeneinander stehen, zu einer neuen Einheit zusammenzuschmieden. Man wandte sich darum an Cassirer, der ja anno 1899 mit Liebermann und Leistikow zu den Gründern der Sezession gehörte, ein Dezennium hindurch an den erfolgreichen ersten Ausstellungen entscheidenden Anteil hatte und erst vor einigen Jahren aus dem Vorstande ausgetreten war. Das Ungewöhnliche aber war, daß die Majorität der Künstler die Stellung, die sie Cassirer nun antrug, auch äußerlich klar zum Ausdruck bringen wollte, und ihn darum, da sich die Schaffung eines Direktorpostens nicht durchführen ließ, als Kandidaten für den Platz des ersten Vorsitzenden aufstellte. Ohne Zweifel gibt es zu Bedenken Anlaß, daß der Repräsentant einer Künstlergesellschaft selbst nicht Künstler ist, daß er vielmehr als Besitzer eines Kunstsalons mit zahlreichen Mitgliedern der Vereinigung in geschäftlichen Verbindungen steht; aber das Vertrauen der Sezessionisten zu dem festen Willen, den organisatorischen und ausstellungstechnischen Fähigkeiten Cassirers, in dem sie doch mehr und anderes als einen Händler sehen, ist so groß, daß sie sich über jene naheliegenden Einwände hinwegsetzen. Zugleich ist der Gesamtvorstand auf fünfzehn Mitglieder erhöht worden, die sich nach der Neuwahl folgendermaßen zusammensetzen: Slevogt, Tuaillon, Gaul, Käte Kollwitz (die als erste Dame eintritt), Curt Herrmann, E. R. Weiß, Baluschek, Kolbe, Walser, Brockhusen, Barlach, Breyer, August Kraus, Mosson und Cassirer. Baluschek wurde Schriftführer. Sodann wurde eine Änderung der Vorstandsorganisation durch Einsetzung von Kommissionen herbeigeführt, vor allem durch Konstituierung einer Jurykommission, deren Vorsitzender Slevogt wird, während Cassirer in ihr Sitz ohne Stimme hat. Corinth, der mit Rücksicht auf seinen Gesundheitszustand im Verlauf der Streitigkeiten das Präsidium niedergelegt hatte, soll durch eine künstlerische Gabe besonders geehrt werden. Max Liebermann bleibt Ehrenpräsident. Von der oppositionellen Minorität ist nur Max Kruse aus der Sezession ausgeschieden, während die übrigen sich entschlossen haben, zunächst abzuwarten, wie sich die Dinge gestalten. Dies wird auch die weitere Öffentlichkeit tun, nicht ohne Neugierde, wie das Experiment ausläuft, das den Keim zu zahlreichen neuen Konflikten in sich tragen, aber unter Umständen auch zu guten Erfolgen führen könnte.

VERMISCHTES

Die berühmten **Fresken** des **Hans v. Marées** in der Bibliothek der zoologischen Station von Neapel sollen nun doch nach München überführt werden; wie man hört, hat sie der Bayerische Staat zum Preise von ca. 100000 Mark angekauft.

Der Reliefplan des antiken Roms. Die Besucher der vorjährigen Kunstausstellung in Rom werden sich des großen Reliefplanes des antiken Roms erinnern, der eine Hauptsehenswürdigkeit in den Thermen des Diokletian war. Dieser Plan war oder ist die langjährige Arbeit des seit Jahrzehnten in Rom lebenden französischen Architekten Bigot, der mit peinlichster Genauigkeit und Gelehrsamkeit in dieser Arbeit ein Abbild Roms zur Zeit der ersten Kaiser geschaffen hat. Sonderbarerweise scheint die Arbeit nicht das Gefallen der Italiener gefunden zu haben, denn sie

haben dem Architekten die seiner Arbeit in den Thermen gewährte Gastfreundschaft gekündigt, und nun sieht sich Bigot nach einem anderen Orte um, wo er seine sehr umfangreiche Arbeit, die in den Thermen eine ganze ungeheuere Wand bedeckt, unterbringen könnte. Monsignore Duchesne, Mitglied der französischen Akademie und Professor des französischen Instituts in Rom, hat sich nun in einem Aufsatz im »Figaro« für die Arbeit Bigots verwendet und ausgeführt, daß sie verloren sei, wenn man nicht das Geld aufbringe, um sie in Bronze gießen zu lassen, worauf man sie dann nach Frankreich bringen könne. Darauf hat der »Figaro« alsbald eine Sammlung angefangen, und die Pariser Universität hat 5000 Francs gezeichnet. Jetzt sind schon über 20000 Francs zusammen, und so wird ohne Zweifel der jetzt nur in Gips vorhandene Reliefplan in absehbarer Zeit in dauerndem Material existieren und irgend ein Pariser Museum zieren.

Vor einigen Jahren schon war die Rede davon, den **alten Louvre** »auszugraben«, das heißt den früher um das Gebäude herlaufenden Graben wieder herzustellen. Dieser Graben ist schon vor mehreren hundert Jahren durch Gartenanlagen ersetzt worden, und man weiß nicht recht, welches archäologische oder ästhetische Interesse durch die neue Ausgrabung befriedigt werden soll. Indessen ist immerhin möglich, daß das Gebäude dadurch gewissermaßen einen Sockel erhielte und sich so majestätischer und vornehmer darstellte als jetzt, wo es in der Tat wenigstens nach der Rue de Rivoli zu, ein wenig im Boden zu stecken scheint. Jedenfalls wird im Ministerium des Innern und im Staatssekretariat der schönen Künste über die Frage beraten, und vielleicht wird eine Änderung des Aussehens der Louvrefassade das Resultat dieser Beratungen sein.

Eine **Besprechung des Hauptausschusses für Bauberatung** findet wie in früheren Jahren am 14. Dezember im Landeshause der Provinz Brandenburg zu Berlin statt. Der Hauptausschuß, der vor zwei Jahren von der Zentralstelle für Volkswohlfahrt unter Mitwirkung von Vertretern staatlicher und städtischer Behörden, technischen und Heimatschutzvereinen, Landesversicherungsanstalten usw. ins Leben gerufen wurde, will hauptsächlich das Kleinwohnungswesen in wirtschaftlicher, technischer und schönheitlicher Beziehung fördern. Auf der Tagesordnung steht die Bauberatungsfrage in der Provinz Brandenburg, Berichterstatter ist Prof. Th. Goecke-Berlin. Von der Tätigkeit der Kgl. Beratungsstelle für das Baugewerbe in Stuttgart wird Dipl.-Ing. Jost-Stuttgart berichten. Beigeordneter Schmidt-Essen spricht über die städtische Fassadengestaltung und ihre Beeinflussung durch die Bauberatung, Architekt H. Wagner aus Bremen über die Bauberatung und hypothekarische Beleihung.

An der **Berliner Akademie der Künste** sind die Preise vergeben worden, die für das laufende Jahr aus den Stiftungen der Akademie ausgeschrieben waren. Im Wettbewerb um die Dr. Hugo Raussendorff-Stiftung erkannten Senat und Genossenschaft dem Bildhauer *Otto Placzek* in Charlottenburg den Preis zu, der 4000 Mark beträgt. Der Künstler ist aus Berlin gebürtig und steht im 29. Lebensjahr. Den Preis der von Rohrschen Stiftung, diesmal 3600 Mark zu einer einjährigen Studienreise gleichfalls für Bildhauer, erhielt *Emil Renker*. Der 26jährige Künstler erhielt in der Konkurrenz um die Ausschmückung des Barbarossaplatzes in Schöneberg einen Preis mit der Figur eines ruhenden Schäfers. Das Stipendium der zweiten Michael Beerschen Stiftung, 2250 Mark, ebenfalls in diesem Jahre für Bildhauer fällig, fiel *Nikolaus Schmidt* in Charlottenburg zu. Der Künstler, der im 30. Lebensjahre steht, stammt aus Mülheim am Main. Der Preis der ersten Michael Beerschen Stiftung, der diesmal an einen Maler fallen sollte, wurde nicht verteilt.

FORSCHUNGEN

Über die **Chronologie der Werke Dosso Dossis** schreibt Henriette Mendelssohn im 4. Heft des »Jahrbuchs der kgl. preuß. Kunstsammlungen«. Sie versucht auf drei Wegen Daten zu gewinnen: 1. Werke, die sich mit Urkunden in Zusammenhang bringen lassen; 2. Werke, die aus gleichzeitigen Neuerungen im Gebiete der italienischen Malerei oder aus dem Zusammenhang mit Ariosts »Orlando furioso« wenigstens annähernd datierbar sind; 3. Werke, die der allgemeinen Entwicklung der ferraresischen Malerschule entsprechend in die Zeit bald nach 1505 zu setzen sind. Als Endresultat stellt sich etwa folgendes heraus. Dosso muß zwischen 1482 und 1485 geboren sein (hierfür scheint uns der Beweis nicht erbracht). Seine ersten selbständigen Arbeiten entstanden nach 1505; sie sind noch derb und ungeschickt. Im zweiten Jahrzehnt gerät der Maler immer mehr unter venezianischen Einfluß (»Circe«-bilder in der Sammlung Benson und der Villa Borghese); »Zeit des ersten Meisterstiles« 1513—22. Dann gelangt er zu völliger Freiheit, nachdem sein eigenes Temperament die fremden Einflüsse assimiliert hat; Zeit des zweiten Meisterstiles (große Heiligenbilder im Dom von Modena 1522, in der Sammlung Chigi 1527, in der Dresdener Galerie 1532). Eine Anzahl Arbeiten Dossos wird in diese Perioden aufgeteilt, wobei mehrere interessante Deutungsversuche eingeschoben werden. Wir erwähnen davon nur, die sehr einleuchtende Deutung des »Narren« der Galeria Estense als ein Selbstbildnis des Künstlers unter der Maske Ruggieros (Ariosts Orlando). *—l.*

Zwei gänzlich unbekannte Gemälde von **Hans Baldung Grien** publiziert *Paul Bergner* im Beiblatt des Jahrbuchs des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege (Band V). Sie befinden sich in der reichhaltigen Gemäldesammlung des Grafen Kolowrat-Krakowsky-Liebsteinsky auf Schloß Reichenau a. d. K. in Böhmen. Das eine Bild, das den Ringkampf des Herkules mit Antäus, abweichend von der bekannten Komposition Baldungs in Kassel, darstellt, ist mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1530 bezeichnet. Auch der »Opfertod des Marcus Curtius«, augenscheinlich das Gegenstück, trägt diese Signatur. In den Jahren 1808—1852 waren beide Gemälde als Leihgabe im Rudolphinum zu Prag ausgestellt, sind aber seitdem in Vergessenheit geraten. *—n.*

A. Serafini setzt in der »Arte« (Heft 4) seine Studien über die **umbrische Miniaturmalerei** weiter fort. Er behandelt in diesem dritten Aufsatze die Miniatorenschule, die sich an Pietro Perugino anschloß und im letzten Viertel des Quattrocento und im Beginn des Cinquecento blühte. Von Perugino selbst wird die bezeichnete Miniatur in den Horae Albani der Sammlung Yates Thomson besprochen; auf Grund dieser Arbeit wird ihm eine Kreuzigungsminiatur in der Vatikanischen Bibliothek zugeschrieben. Bartolomeo della Gatta schreibt Serafini die Miniaturen des Psalters T aus Montemorcino zu. Um diese beiden gruppiert sich eine große Zahl anonymer Arbeiten, die zum großen Teil ebenfalls aus Montemorcino stammen (jetzt in Monte Oliveto Maggiore di Siena). Weiterhin bespricht Serafini die Werke einiger Miniatoren dieser Schule, die außerhalb Perugias tätig waren, wie Michel d'Angelo da Perugia. Hervorgehoben werden ein großes Antiphonar im Museo civico zu Aquila und das »Uffiziolo della Beata Cristina« ebenda, dessen Miniaturen sich keinem der bekannten Miniatoren von Aquila zuschreiben lassen. Bei dem soeben genannten großen Antiphonar und bei einigen anderen Miniaturen-

büchern aus Montemorcino finden sich starke Anklänge an Pinturicchio. Der letzte Ausläufer der ganzen Schule ist der 1476 geborene Giovanni Battista Caporali. *—l.*

In einem Aufsatz im 4. Heft des »Jahrbuchs der kgl. preuß. Kunstsammlungen« weist Georg Sobotka **Bastiano Torrigiani** als den Autor dreier Papstbüsten nach. Es handelt sich um die Büsten Gregors XIII. im Kaiser-Friedrich-Museum, Sixtus' V. im Schloß zu Berlin und Gregors XIV. im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg und die Repliken der letzten. Diese Arbeiten wurden bisher mit Guglielmo della Porta oder Taddeo Landini in Zusammenhang gebracht. Sobotka untersucht die drei Büsten, die offenbar von einer Hand sind, eingehend und vergleicht sie mit den Werken aller etwa in Betracht kommenden Künstler, um endlich eine sichere Arbeit Torrigianis, die Porträtbüste Sixtus' V. im Dom zu Treja Macerata, heranzuziehen. Durch den Vergleich dieses Werkes mit der Berliner Sixtusbüste wird die Zuschreibung jener drei Büsten an Torrigiani sichergestellt. *—l.*

Eine Studie über **Vittore de' Gambelli genannt Camelio,** den venezianischen Medailleur und Bildhauer, publiziert *Jean de Foville* im Oktoberheft der »Revue de l'Art ancien et moderne«. Als Jugendwerke des etwa zwischen 1455 und 1460 geborenen Künstlers, der 1484 »maestro delle stampe« an der Zecca wurde, nennt er die Medaillen auf Papst Sixtus IV. und auf die Dogen Marco und Agostino Barbarigo, die er in die beiden letzten Jahrzehnte des Quattrocentro setzt. Die Zuschreibung der Marmorskulpturen am Chor von San Stefano an Camelio lehnt er ab, da sie weder seinen Stil zeigen, noch für ihn gut genug sind. Aus der Zeit von 1500—1510, die durch die Freundschaft mit den beiden Malern Bellini und durch ein intensives Studium antiker Münzen ihr Gepräge erhält, werden die Medaillen auf die beiden genannten Maler, zwei Selbstporträts des Künstlers, zwei Medaillen auf den Kardinal Domenico Grimani und die Medaillen auf Leonardo Loredan und Cornelio Castaldi besprochen. Als neue Zuschreibung fügt Foville in diese Periode die Medaille eines unbekannten Mönches mit der Unterschrift ANN. ETA. 36 ein. 1510 verließ Camelio Venedig. Wir finden ihn 1613 in Rom wieder, wo er eine Medaille auf Giuliano de Medici schuf und in der Folge (1615) an der Münze angestellt wurde. In diese Zeit (zwischen 1610 und 1617) setzt Foville drei Medaillen, die er Camelio glaubt zuschreiben zu dürfen. Sie tragen die Bildnisse Girolamo Andreasis, der Stallmeister Isabella d'Estes war, Trivulzios und des Dichters Battista Spagnoli. Mit einiger Reserve fügt er noch die Hypothese hinzu, es möchten die Büste Mantegnas in Sant Andrea zu Mantua, die Büste Gian Francescos II von Gonzaga im Museum zu Mantua (bisher dem Gian Cristoforo Romano zugeschrieben) und die Battista Spagnolis im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (wie der Mantegna bisher dem Gian Marco Cavalli zugeschrieben) Arbeiten Camelios sein. Diese Hypothese setzt einen längeren Aufenthalt Camelios in Mantua voraus, für den Foville die Wahl zwischen den Jahren 1610—13 und 1616—17 offen läßt. 1617 wird unser Künstler wieder an der venezianischen Münze angestellt. Er verließ seine Heimat nicht wieder bis zu seinem 1637 erfolgten Tode. Als bemerkenswerte Alterswerke bespricht Foville eingehend die Reliefs auf dem Grabe Briamonte de Gambellis in S. Maria della Carità zu Venedig. Bei dieser Gelegenheit lehnt er auch die Hypothese Moliniers ab, daß Camelio mit dem Plakettenmodelleur Moderno identisch sei. Die Unsicherheit Camelios bei Tierdarstellungen, die Modernos Stärke waren, spricht allein schon deutlich genug gegen diese Identifikation. *—l.*

LITERATUR

Hans von der Gabelentz, *Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar.* Mit 42 Lichtdrucktafeln. Straßburg, Heitz, 1912.

Die berühmte Biblia Pauperum der Weimarer Bibliothek liegt uns hier in vortrefflicher Lichtdruckpublikation vor. Dieselbe umfaßt auch die mit der Weimarer Handschrift vereinigte Apokalypse, aber die eingehende, kritische Voruntersuchung gilt hauptsächlich der ersteren. Die Weimarer Armenbibel stammt aus dem Peterskloster zu Erfurt, womit aber noch keineswegs gesagt ist, daß sie auch dort entstanden ist. Die Einleitung des Herausgebers beginnt mit einer ganz genauen Beschreibung der Handschrift, verbunden mit einer zusammenfassenden formalen Analyse der Darstellungen, dann folgt ein Verzeichnis der letzteren mit peinlich sorgfältigen Bibelstellennachweisen. Hierauf ein Sonderkapitel »Ikonographie der Biblia Pauperum«, die sich »auf die wichtigeren, bezw. einen eigenen Typus vertretenden Handschriften des 14. Jahrhunderts« beschränkt, enthält aber doch Hinweise auf spätere Handschriften und die Holzschnittausgaben des 15. Jahrhunderts. Diese Darstellung der Ikonographie ist systematisch nach den einzelnen Szenen geordnet. Endlich (p. 31) haben wir die Zusammenfassung der kunsthistorischen Resultate der vom Herausgeber vorgenommenen Untersuchungen über die vorhandenen Armenbibelhandschriften. Hier bekommen wir auch die erste nach rein kunsthistorischen Prinzipien vorgenommene Gruppierung des vorhandenen Handschriftenmaterials. Außerordentliche Bedeutung besitzt die Weimarer Handschrift als das einzige vollständig erhaltene Exemplar der zweisprachigen (lateinisch und deutsch) Armenbibel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Der Herausgeber nimmt 1330—1340 als Entstehungszeit an. Ihre Bilder »vertreten den Stil der Federzeichnung, wie er sich im Verlauf der romanischen Epoche besonders in Deutschland ausgebildet hatte, und in frühgotischer Zeit zur vollsten Entfaltung gekommen war. Weniger reich in der farbigen und dekorativen Ausstattung, als gleichzeitige ausländische Werke, ist dieser Stil durch seine derbere Charakterisierungskunst und durch oft skizzenhafte, aber eben dadurch reizvolle Behandlungsweise ausgezeichnet.« Der Herausgeber vermutet, — trotz des hessischen Dialektes, der sich im Text kundgibt, — daß die Handschrift, wie die Mehrzahl der erhaltenen Armenbibelhandschriften, in Bayern oder Österreich entstanden sei. Den Schluß der Einleitung bilden eine tabellarische Zusammenstellung der in den Handschriften und xylographischen Ausgaben der Biblia Pauperum vorkommenden biblischen Szenen, ein Verzeichnis der illuminierten Handschriften nach den Aufbewahrungsorten und die Bibliographie. Zur Ergänzung der letzteren sei hier angeführt: Franz Jacobi, Studien zur Geschichte zur bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts, Straßburg, Heitz, 1908, p. 15ff. *—th.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 12. 20. Dezember 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

CARL JUSTI

geb. am 2. August 1832, gest. am 9. Dezember 1912.

Während die Bonner Altertumsfreunde ihr alljährliches Winckelmannsfest am Geburtstage des Begründers der klassischen Altertumskunde begingen, verschied in seinem Gelehrtenheim der große Biograph dieses Großen: Carl Justi. Eine Erkältung hat den bis in die letzte Zeit unermüdlich Arbeitsamen in wenigen Tagen dahingerafft. Als am anderen Morgen auf dem Dache des alten kurfürstlichen Residenzschlosses, der jetzigen Universität, die Flagge auf Halbmast gehißt wurde, durchzuckte es die Stadt, deren Ehrenbürger Justi gewesen ist, wie ein Gefühl allgemeiner Trauer. Hatten auch nur wenige das Glück, ihm persönlich näherzutreten, so war doch seine ganze Erscheinung und die Art seines Auftretens dazu angetan, mit Ehrfurcht zu erfüllen. Unbewußt feierte auch der einfache Bürger in ihm die siegreiche Kraft des Geistes. Noch im Tode schien sein friedlich verklärtes Haupt wie von innen heraus erleuchtet von der Majestät welt- und körperüberwindender Geistigkeit. Einen Platon mit den Zügen Carl Justis sich vorzustellen, wäre keine Blasphemie.

Obschon das Alter ihm die früher so rege Reiselust raubte, nahm er an allen Vorgängen des Tages, insbesondere des Kunstlebens, den denkbar wärmsten Anteil. Aktives Eingreifen hätte nicht seiner Natur entsprochen. Ein stiller Beobachter, glossierte er das Auf und Ab von Dingen und Meinungen in seiner kritisch abwägenden, von Sarkasmus nicht freien Art. Ihn plaudern zu hören, war ein seltener Genuß. Wie Jakob Burckhardt, der ihm in vielen Zügen Wesensverwandte, hatte er sich bis in die letzten Tage die größte Lebhaftigkeit des Geistes bewahrt. Mit wahrem Feuer, mit kaum verhaltener Leidenschaftlichkeit wußte der Greis zu sprechen, wenn er auf schädliche Tagesmoden in der Kunst zu reden kam; seine Stimme gewann in solchen Fällen einen Beiklang von Überzeugtheit, der unvergeßlich ist. In dieser Unberührtheit von allem Tageslärm war der in klassischer Tradition Aufgewachsene unser aller Gewissen. Und nicht zum mindesten darum ist dieser Verlust ein so bitterer. Bitter auch deswegen, weil Justi noch nicht sein Letztes — so paradox es klingen mag — gegeben hatte.

Die Daten seines Lebens können in Kürze zusammengefaßt werden. Aus einem hessischen Pfarrhause hervorgegangen, hat Justi als Theolog begonnen. Nachdem er die theologische Prüfung bestanden und bereits als Prediger tätig gewesen war, entschloß er sich, nach schweren inneren Kämpfen, sich der philosophisch-historischen Disziplin zuzuwenden. Seine erste Schrift führt diesen Titel: »Die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie. Inaugural-Dissertation, welche mit Genehmigung der hochlöblichen philosophischen Fakultät zu Marburg zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde und der Erlaubnis Vorlesungen zu halten samt den angehängten Thesen am 22. Dezember 1859 öffentlich verteidigen wird Karl Nicolaus Heinrich Justi, Candidat der Theologie.« Die weiteren Etappen dieses Gelehrtenlebens sind bekannt: von 1866—1872 erschienen die drei Bände des »Winckelmann«, wie er selbst schrieb, verfaßt »in zerrissenen und aufgeregten Zeitabschnitten«. Er wurde dann Professor in Kiel und am 22. März 1872 erfolgte seine Ernennung zum Professor der neueren Kunstgeschichte in Bonn. Justi hat nicht zu denen gehört, die in der Kathederwirksamkeit aufgingen und darum ist auch der Kreis eigentlicher Schüler ein enger. Doch hat er dem kunsthistorischen Apparat der Universität besondere Aufmerksamkeit zugewandt, dank dem Entgegenkommen der Kgl. Museen eine kleine Gemäldegalerie zusammengebracht und die Sammlung von Stichen und Photographien systematisch ausgebaut. Sicherlich war er der Ersten einer auf deutschen Universitäten, der den Wert ehrlicher Kennerschaft zu würdigen wußte und es ist kein Zufall, daß Männer wie Ludwig Scheibler und Gustav Glück zu seinen Füßen gesessen haben. Schon 1867, vor dem Papstbilde der Galeria Doria in Rom, war in ihm der Gedanke gereift, dem spanischen Hauptmeister eine Biographie zu widmen, Nachdem er auf mühseligen Reisen den Stoff gesammelt, erschienen im Jahre 1888 die beiden Bände des »Velazquez«, nach Form und Inhalt wohl sein vollendetstes Werk. Vier Jahre später folgte der »Murillo«. Zahlreiche kleinere Aufsätze, viele in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, die auch den letzten im Druck erschienenen brachte, gingen nebenher. Das Jahr 1900 ist durch den ersten der Michelangelo-Bände gekennzeichnet. Die »Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens«, eine Zusammenfassung seiner in verschiedenen Publikationen verstreuten Arbeiten zur spanischen Kunstgeschichte, erschienen 1908. Und das Jahr 1909 brachte dann den gewaltigen, beim Erscheinen nicht sogleich verstandenen Epilog: »Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke«.

Die Bücher wie auch die besten der kleineren Schriften gehören nicht allein der Kunstgeschichte an. Die kristrallklare und im edelsten Sinne geistreiche Sprache, in der sie geschrieben sind, hebt sie wie Inseln aus dem uferlosen Meere der kunsthistorischen Literatur hervor. Wie Hettner und Haym hat Justi an die Stelle des »Gelehrtendeutsch« ein

wunderbar schmiegsames Instrument gesetzt, das vom erschütternden Pathos bis zum behaglichen Schilderton humoristischen Kleinlebens jede Nuance unfehlbar zu treffen weiß. Sicherlich stehen, wie er selbst einmal andeutete, seine Bücher — nach Schopenhauers Einteilung — näher der Klasse derer, die schreiben, weil sie etwas zu sagen fanden, als denen, die denken, weil sie schreiben wollten. Und wenn die tiefste Wurzel des Lebenswerkes von Carl Justi die Dankbarkeit gegen die großen Meister gewesen ist, so sei es für immer ihm gedankt, daß groß und bedeutsam war, was er dachte und schrieb.

WETTBEWERBE

Die Kommission für die **Große Berliner Kunstausstellung 1913** zum Regierungsjubiläum des Kaisers erläßt ein **Preisausschreiben** unter reichsdeutschen Künstlern zur Erlangung eines Plakates mit Preisen von 1500 M., 1000 M. und 500 M. und dem 20. Januar 1913 als Einlieferungstermin. Die näheren Bedingungen sind durch das Bureau zu beziehen.

Die **Berliner Akademie der Künste** schreibt für das nächste Jahr den **Wettbewerb um das Stipendium der Karl Blechenschen Stiftung** aus. Als Konkurrenzwerke sind zwei durchgeführte Ölbilder und acht Studien nach der Natur vorgeschrieben, Ablieferungszeit 20. April. Das Stipendium beträgt 1500 M. und ist für eine Studienreise nach Italien bestimmt. Bei einem Aufenthalt in Rom kann dem Stipendiaten eines der Ateliers, die der Akademie von Geh. Rat Arnhold im Interesse ihrer dort studierenden Stipendiaten zur Verfügung gestellt worden sind, kostenlos überlassen werden.

DENKMALPFLEGE

Der Dom von **Bamberg** soll eine neue Wiederherstellung erfahren. Die Arbeiten sind den beiden Nürnberger Architekten Prof. Josef Schmitz und O. Schultz übertragen worden. Schmitz hat bereits die Nürnberger Sebalduskirche restauriert. Die neue Wiederherstellung hat sich vor allem dadurch als nötig erwiesen, daß die Skulpturen an der Westfront des Domes, an der Adamspforte neben dem Georgenchor, einem Hauptwerke der deutschen Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts, schadhaft zu werden begannen. Hier waren Ausbesserungen bereits unter dem Erzbischof Dr. von Schork begonnen worden. Sie sollen jetzt weitergeführt werden und Hand in Hand damit wird die Wiederherstellung des ganzen Domes gehen. Dabei sind es noch nicht 100 Jahre her, seit die erste große Restauration des Bauwerks erfolgte: Heideloff aus Nürnberg und Friedrich Gärtner aus München, die Erbauer der Ludwigskirche, leiteten sie in den Jahren 1832—38. Damals war es der Wunsch König Ludwigs I., »daß das heilige und großartige Denkmal in seinen Verunstaltungen verbessert und der ungestörte Anblick dieses erhabenen Tempels im ursprünglichen Stile wiederhergestellt werde«. Demzufolge wurden alle Kunstwerke, die später als in der Bauzeit des Domes entstanden waren, vor allem prächtige Renaissance-Epitaphe, die man jetzt in der Bamberger Michaelskirche suchen muß, aus dem Raum, für den sie geschaffen waren, verbannt — es blieben nur einige Wandepitaphe und vor allem Riemenschneiders Monument des kaiserlichen Stifterpaares des Doms, des hl. Kaisers Heinrich und der Kaiserin Kunigunde. Ja, die Restauratoren drängten auch nach dem Urteil eines Berufenen wie Dehio dem der Spuren seines Lebens in der Geschichte beraubten Bau ihre eigenen hybriden Erfindungen auf. Erst in neuerer Zeit hat man einige Schnitzaltäre aus anderen Kirchen hereingebracht. Andererseits ist es doch gewiß interessant, die Raumschönheit dieses edelsten romanischen Denkmals von keinerlei späteren Einbauten verändert genießen zu können. Seit Heideloff und Gärtner arbeiteten, hat ja die Kunst der Wiederherstellung alter Baudenkmäler nach anderen Prinzipien zu arbeiten gelernt, und so werden die alten Fehler diesmal hoffentlich vermieden werden. Die Gesamtkosten der Wiederherstellung im Innern und Äußern schätzt man auf rund eine Million Mark.

AUSGRABUNGEN

In einer Extrasitzung der **British School zu Athen** wurden einige wichtige Berichte abgestattet. Der Direktor der englischen archäologischen Schule daselbst, *R. M. Dawkins*, sprach über die Stätte von Datscha, dem alten *Stadeia* auf dem Vorgebirge von Knidos an der westlichen Küste von Kleinasien. Die englische Schule hatte Ausgrabungen auf dem Vorgebirge für das verflossene Frühjahr in Aussicht genommen. Der Ausbruch des türkisch-italienischen Krieges war die Ursache, daß diese Ausgrabungen verschoben werden mußten. Nunmehr sollen sie im nächsten Frühjahr begonnen werden. An dieser Stätte waren bereits früher eine Anzahl Funde gemacht worden, so daß man annehmen kann, daß die Überreste eines wichtigen Heiligtums oder Tempels der archaischen Periode der griechischen Kunst unter der Erde verborgen liegt. — In gleicher Sitzung beschrieb *A. J. B. Wace* kurz die Ausgrabungen der Schulen in Thessalien und erzählte von den Resultaten seiner, in Gemeinschaft mit *Thompson* unternommenen mazedonischen Forschungsreise. Zu *Halos* in Thessalien wurden in der Nekropole Versuchsgrabungen gemacht und in einem, unter zehn gefundenen Tumuli bereits gute Resultate erzielt, indem man hier 16 Brandgräber aufdeckte. Die Leichen waren an der Stelle selbst verbrannt worden und ein ungefähr 70 cm hoher Kern von Steinplatten aufgetürmt. Ein Erdtumulus wurde dann über der ganzen Gruppe der Brandgräber aufgeschichtet. Zu den Leichenresten wurden große Quantitäten geometrischer Töpfereien, eiserne Messer, eiserne Schwerter und Lanzenspitzen, aber Schmuckgegenstände, als Fibeln und Armreife, aus Bronze placiert. Diese Brandgräber gehören bereits in das entwickelte Eisenzeitalter und sind zwischen 900 und 800 vor Chr. zu datieren. *M.*

Ausgrabungen in Guatemala. Das letzte Bulletin des Archäologischen Institutes von Amerika berichtet über die Fortsetzung der nunmehr im dritten Jahre dauernden Ausgrabungen zu Quirigua im Jahre 1912. Als diese Ausgrabungen in Guatemala im Jahre 1910 begannen, kannte man noch sehr wenig von den Bauten in Quirigua. Denn während die meisten Städteruinen der Majas noch ziemlich freistehende Mauern besaßen und ganze Bauten im Tageslicht standen, war Quirigua in der Tat eine begrabene Stadt, über der man nur die viereckigen Tells, große Erdhügel, sah, die außerdem durch den tropischen Pflanzenwuchs schwer zu erkennen waren. Die größte Aufgabe war daher, diese von dem üppigsten Pflanzenwuchs bedeckten Schutthügel zu befreien; und, da sie durch Jahrhunderte verborgen und bisher vor dem Vandalismus der neueren Zeit, die so viel archäologischen Reichtum zerstört hat, gesichert waren, so konnte man hoffen, aus diesen Schutthügeln Licht auf die Lebensweise der alten Bewohner und ihren möglichen Zusammenhang mit heutzutage im Motaguatal lebenden Völkerschaften werfen zu können. Die mechanischen Probleme, die mit der Ausgrabung von Quirigua verknüpft sind, waren zum Teil bei

archäologischen Arbeiten gänzlich ungewöhnliche. Galt es doch, tropische Vegetation, die für den Acre Land oft Tausende von Tonnen betrug, und Bäume, die bis 50 m in die Höhe ragten und 8 m im Umfang hatten, wegzuschaffen. Die enormen Baumstümpfe und Wurzeln, welche sich über die Schutthügel verbreiteten und in sie hineingewachsen waren, trugen auch nicht wenig zu den Schwierigkeiten der Ausgrabungen bei. Ebensoviel Mühe mußte auf die Restaurierungen verwandt werden.

Eine Anzahl konischer, flacher und viereckiger kleiner Schutthügel wurde zuerst untersucht, deren Inneres alle Unterbauten zur Errichtung von (wie noch heute in den Motaguatälern üblichen) Eingeborenenhäusern dienten. Noch heute werden Bambushäuser auf ähnlichen Plattformen wie die entdeckten errichtet. Auch ein alter Steinbruch wurde gefunden, von wo wahrscheinlich das für den Bau von Häusern und Denkmälern zu Quirigua nötige Steinmaterial geholt wurde. Von dort führte ein abschüssiger Fahrweg nach dem Quiriguafluß. In den Ruinen und ihrer Nachbarschaft wurden auch eine Anzahl Kanäle gesichtet, die zweifellos ebenfalls zum Transport der Steine gedient haben.

Im übrigen verwandte man die Hauptarbeit auf den Tempelbezirk, der die hauptsächlichsten Schutthügel, Denkmäler und Plätze der alten Stadt umfaßte. Dieses Jahr wurden die Gebäude auf der Südseite des Tempelhofes in Angriff genommen, und dabei zwei von den Ausgräbern als Struktur Nr. 1 und Struktur Nr. 2 bezeichnete Bauten bloßgelegt. Struktur Nr. 1 stand auf einer terrassierten Plattform. Die Mauern reichten noch bis zu einer Höhe von über 2 m, und zwar waren ungefähr zwei Drittel der noch stehenden Mauer glattes Mauerwerk, während eine obere Zone reich dekoriert war. Zwischen den beiden Zonen befanden sich eine hieroglyphische Inschrift, die um das ganze Gebäude herum lief. Eine ähnliche Verwendung der Hieroglyphenschrift hatte man bis jetzt in der Maja-Architektur noch nicht gefunden. Der Tempel hatte wahrscheinlich ein flaches Dach; im Innern fanden sich verschiedene Räume, die, abgesehen von hochreliefierten Köpfen, die japanischen und chinesischen Typen gleichen, keine Dekoration trugen. Solche Köpfe mit grotesken Zügen waren in Zwischenräumen angebracht. Der Boden der Zellen und übrigen Räume lag ungefähr zwei Fuß über dem Boden der Eintrittshalle; auch auf den Schwellen der Eingänge fanden sich noch hieroglyphische Inschriften in vorzüglicher Erhaltung. Sie sind Beispiele ganz hervorragender Glyptik. Das Datum, das auf diesen Inschriften genannt ist, konnte entziffert werden (nicht aber in christliche Zeitrechnung übertragen), und es sind dabei Anhaltspunkte für die Maja-Chronologie gefunden worden. Das wichtigste Faktum, das die Inschriften erkennen lassen, ist das, daß der Zwischenraum zwischen der älteren, südlichen Maja-Zivilisation und der späteren nördlichen immer mehr zusammenschwindet und daß sie langsam ineinander überzugehen scheinen. Einzelfunde werfen auch Licht auf die materielle Kultur des Landes. Die keramischen Überreste sind gering, doch ließ sich wenigstens eine polychrome Vase wieder zusammensetzen. Eine größere Anzahl von Steinwerkzeugen und Waffen wurden gefunden. Bei den Restaurierungsarbeiten wurde der ganze Hieroglyphenfries wieder in loco gebracht. Die Erhaltung der Ruinen von Quirigua ist für die Zukunft gesichert, da ein Mäcen es übernommen hat, die interessante Stätte zu erhalten und durch einen Wächter schützen zu lassen. Ungefähr 20 vortreffliche Photographien der Bauten und des Hieroglyphenfrieses begleiten den wichtigen Aufsatz von Edgar L. Hewett im »Bulletin of the Archaeological Institute of America«. *M.*

FUNDE

Ein Selbstbildnis des Frankfurter Malers J. G. Prestel hat der Rostocker Sammler Martin Bauer kürzlich unter seinen Gemälden entdeckt. Er kam darauf durch die Beschreibung Lavaters in seinen physiognomischen Studien. Das Bild ist in den Besitz der Stadt Frankfurt am Main übergegangen.

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Im Salon Gurlitt treten zwei junge Berliner Künstler, die schon wiederholt die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, mit beachtenswerten Kollektionen auf: Alfred Helberger und Franz Heckendorf. Helbergers Landschaften sind ein Beispiel dafür, wie es einem begabten jungen Maler, der die akademische Schulzucht durchgemacht hat und zunächst brav in ihrem Sinne arbeitete, plötzlich wie Schuppen von den Augen fällt. Die freie Luft des Nordens hat ihn erlöst. In der Klarheit und Helligkeit skandinavischer Einsamkeiten hat seine Farbe alles Zähe, Ölige verloren und eine freie Leichtigkeit angenommen, die sich der Wahrheit des Vorbildes eng anpaßt, aber zugleich die Natur sofort in einen höheren Stil überträgt. Man merkt dabei, wie von allen Seiten her künstlerische Eindrücke mitgewirkt haben, wie etwa Hodler und seine Schweizer, wie die deutschen und französischen Expressionisten, wie Munch ihn beeinflußten. Doch es ist keine Nachahmung in seinen Bildern, die jene nordischen, aber auch deutsche Landschaften aus freier Anschauung in eine ausdrucksvolle Sprache klarer, heller Flächen und farbiger Konturen steigern. Namentlich das Weiß beschneiter Felder und Höhenzüge unter kaltem Winterhimmel gelingt ihm. Es lebt in seinen Sachen eine groß erfaßte Stimmung und zugleich eine ungewöhnliche Kraft des Dekorativen. Franz Heckendorf, dessen Name erst jüngst bei der juryfreien Ausstellung genannt wurde, erweist aufs neue sein außerordentliches Talent für ein energisches Zusammenfassen belebter Ausschnitte aus der Gegend um Berlin, für den charakteristischen Ton der eigentümlichen Mischung aus Landschaft und Stadtnähe, die hier herrscht. Es ist auf dieser »Rennbahn« oder diesem »Restaurant am See«, als wenn bereits das Mathematische, Konstruktive der großstädtischen Straße in die märkische Ebene hineinwachse, um sie seltsam zu verändern. Hier wie dort taucht ein Gewimmel von menschlichen Figuren auf, aber ganz anders, als der Impressionismus solche Themata behandelte. Denn wie seine Altersgenossen, sucht auch Heckendorf nicht das Bewegte, Vibrierende, sondern die feste Form, die sich auch aus solchen Motiven ergeben kann. Es ist hier besonders deutlich, worin der Unterschied zwischen den Bestrebungen der neuen Jugend und den älteren Modernen beruht. Die exzentrischen Bilder des Schweizers Hermann Huber zeigen dagegen den unangenehmeren Zug mancher jungen Künstler zu einer absichtlichen und ergrübelten Naivetät. Statt des Assyrischen und Ägyptischen, womit sonst gern primitive Kompositionen solcher Art bestritten werden, hält Huber es zur Abwechselung einmal mit dem Altchristlichen, aber von der ergreifenden Unschuld der Katakombenbilder trennt ihn das bewußte Raffinement, mit dem er seine symbolistischen Figuren arrangiert. Wenn Huber der Natur allein, ohne diese vieldeutigen Gestalten nachgeht, wirkt er ehrlicher. Ein paar Waldbilder lassen erkennen, daß auch er an dem Streben der aufrückenden Generation zur dekorativen Synthese Anteil nimmt.

In den Räumen für graphische Ausstellungen, die Gurlitt seinem Salon angegliedert hat, sieht man zurzeit eine große Sammlung von Radierungen Willi Geigers, vor allem sehr interessante Studien aus der Arena in Madrid und

Sevilla und von ländlichen Stierkämpfen, Vorarbeiten und Skizzen von höchstem Reiz in der sehr persönlichen Raumanordnung und der pikanten Auffassung der bewegten Figuren. Auch mehrere von Geigers phantastischen Figurenblättern sind dabei, von denen namentlich einige Stücke fesseln, die er »sensitive Akte« nennt, reichlich preziöse Verrenkungen nackter Frauenkörper, aber mit starker Suggestionskraft. Sehr interessant ist es, an der langen Reihe das ungewöhnliche technische Wissen des Künstlers zu studieren, der durch tonige Schattierungen der Fläche, durch stehengelassenen Grat und alle möglichen Verschmitztheiten des Ätzens besondere Effekte herausschlägt.

Cassirer bringt zu gleicher Zeit eine große Kollektion von Gemälden des Grafen Kalckreuth. Es sind merkwürdig verschiedene Dinge. Bald rein malerisch erfaßte Landschaften und Porträts von höchster Qualität. Dann wieder bewußt vereinfachende Bilder von befremdlicher Dünne und Leere der Farbe, die fast etwas Lithographisches an sich hat. Plötzlich wieder ganz moderne Dinge, die auf Berührungen mit der jüngsten Gegenwart deuten, darunter ein Blick über Häusergruppen, der fast etwas Kubistisches hat. Trotzdem werden diese mannigfaltigen Gruppen durch die edle Klarheit einer liebenswerten Persönlichkeit zusammengehalten, die mit unbeirrter Ehrlichkeit die Welt ringsum betrachtet und die Abbilder ihres äußeren Scheines mit einer Spiegelung ihrer Seelengeheimnisse verbinden möchte. Daneben findet man bei Cassirer eine Sammlung von Bildern Edvard Munchs, die das norwegische Genie auf neuem Wege zur einer Monumentalität zeigen, die man schon auf der Kölner Sonderbundausstellung überrascht bewunderte. Eine Serie märkischer und italienischer Landschaften Theo von Brockhusens beweist aufs neue die sicher reifende Kraft dieses selbständigen Berliner van Gogh-Schülers, der vom Impressionismus zu neuem Raum- und Formgefühl aufgestiegen ist.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum bereitet für den Anfang des nächsten Jahres eine **Ausstellung brandenburgischer Glaskunst,** also der Gläser aus den Glashütten Joachimsthal, Potsdam und Zechlin vor.

Breslau. Im Anschluß an die Breslauer Jahrhundertausstellung im Jahre 1913 wird auch eine Ausstellung für **Friedhofskunst** veranstaltet werden. Neben einem ländlichen Musterfriedhof soll in einer geschichtlichen Abteilung eine Auswahl des reichen Bestandes an alten Grabdenkmälern gezeigt werden, den die Provinz Schlesien noch besitzt. Die neuzeitliche Abteilung wird die Erzeugnisse der heutigen Grabmalkunst aus ganz Deutschland vereinigen. Als Mittelpunkt der Gesamtanlage wird für Pläne der Abbildungen von Entwürfen zu Friedhofsanlagen und Architekturen, sowie zur Aufnahme von Modellen und ähnlichem ein besonderes Ausstellungsgebäude errichtet. Inmitten des Scheitniger Parkes werden die ausgestellten Entwürfe einen günstigen Platz erhalten; schöne landschaftliche Umgebung und gärtnerischer Schmuck werden ihnen eine hervorragende Wirkung sichern.

Karlsruhe, Badischer Kunstverein. Der Ferdinand Keller-Ausstellung ist nun eine Weihnachtsausstellung Karlsruher Künstler gefolgt. Von der Masse des Gebotenen und der Menge der Künstlerpersönlichkeiten seien folgende hervorgehoben: Altmeister Thoma ist mit drei Landschaften (Abend bei Siena, Landschaft am Oberrhein und »Wanderndes Bächlein«) von diesem Jahre vertreten. Die Frische der Empfindung und des Vortrags in diesem seinem glücklichsten Genre ist aufs neue zu bewundern. Es ist erstaunlich, mit welch einfachen Mitteln er bald die sinnliche Glut einer italienischen Abendstimmung, bald das kühle, klare Kolorit eines taufrischen Schwarzwaldtälchens erreicht. Sein Schüler August Gebhard zeigt sich zum ersten Male mit einer größeren Kollektion. Es ist ein stiller, reflektierender Künstler ohne jede Mache, aber mit einem Talente begabt, das von Jahr zu Jahr schönere Früchte zeitigt. Von Thoma beeinflußt, geht er doch seine eigenen Wege. Neben der Landschaft pflegt er das Porträt »Eine Frau D. mit Kind« in etwas biedermeierlichem Gewande, aber doch ganz modern bei näherem Zusehen, fällt auf durch gute Komposition und harmonische Farbengebung. Sein Freilichtporträt »Dame mit Feldblumen« kontrastiert zu diesem durch den durchs Licht mehr aufgelösten Kontur. Hermann Baur und Georg Scholz gebärden sich in den Farben weniger zahm und traditionell. Ersterer nähert sich mit einer recht gut zusammengestimmten Landschaft »Alter Garten« dem Stile Cezannes, letzterer mag von Trübner wesentliche Anregungen erhalten haben. Sein »Schnapstrinker« ist flott gemalt; die Farben seiner übrigen Stücke fallen dagegen recht auseinander. Dekorativ im Sinne Erlerscher Fresken ist ein kleines »Seebildchen« von Hellmut Eichrodt. Von Walter Hempfings Kollektion gefallen am besten zwei Strandskizzen, impressionistisch hingeworfen in der Art Liebermanns. Auf drei Studien von Prof. R. Hellwag sei besonders aufmerksam gemacht. Es sind flüchtig hingemalte, aber bildmäßige Skizzen von einer ausgesuchten Delikatesse und Abstraktion der Farben. Man beachte den mit »Rotten Row« betitelten Promenadeausschnitt, bei dem vornehmlich die beiden Reiter gelungen sind. Durch wenige, aber modulationsfähige Töne wird das Ganze zusammengehalten. Von Otto Schließers Skulpturen ist mir sein »David« die liebste. Seine übrigen Sachen sind im Stile noch sehr unausgeglichen, manche konventionell und langweilig. Doch wird man seine weitere Entwicklung abwarten müssen.

H. Th. B.

Der Kubismus in der französischen Kammer. Nun ist der bei der Ausstellung im Herbstsalon zuerst im Pariser Stadtrat, dann in der Presse heftig angefeindete Kubismus auch in der Kammer zur Sprache gekommen. Der Deputierte Jules Breton, ein Neffe des gleichnamigen bekannten Malers, hat den Antrag gestellt, man solle in Zukunft dem Herbstsalon nicht mehr das dem Staate gehörige Grand Palais zu seinen Ausstellungen leihen, genau wie schon im Pariser Stadtrate der nämliche Vorschlag gemacht worden war. Der Staatssekretär lehnte jedoch dieses Ansinnen ab und erklärte, er habe mit dem Präsidenten des Herbstsalons gesprochen und das Versprechen erhalten, daß in Zukunft den Kubisten nicht mehr der ihnen in diesem Jahre gegebene Ehrenplatz eingeräumt werde. Ebenso habe er von Herrn Francis Jourdain, dem Präsidenten des Herbstsalons, das Versprechen erhalten, daß die Ausländer in Zukunft nicht mehr so zahlreich im Herbstsalon ausstellen dürften. Man hat nämlich die Ausländerfrage mit dem Kubismus vermengt und die Sache zuerst in der Presse und jetzt in der Kammer so hingestellt, als ob die Ausländer diese neueste Offenbarung erfunden hätten. Das ist ganz falsch, obschon die ungemein starke Beteiligung der Ausländer am Herbstsalon keineswegs geleugnet werden soll. In der besondern Kubistenausstellung in der Rue La Boetie, worüber an dieser Stelle berichtet worden ist, gab es unter vierzig Ausstellern keine fünf Ausländer, und alle Führer der neuen Richtung sind waschechte Franzosen. Im übrigen würde eine Behinderung und Beschränkung der fremden Künstler in Paris sehr unklug von den Franzosen sein, die den Ruf ihrer Hauptstadt als Zentrum des internationalen Kunstlebens eben dem zahlreichen in Paris wohnenden, lernenden und ausstellenden fremden Künstlerelement verdanken. Wollte man die Ausländer aus den Pariser Kunstausstellungen entfernen, so würde man da-

mit höchstwahrscheinlich zugleich oder doch in absehbarer Folge die ausländischen Käufer aus den Pariser Ausstellungen und Kunsthandlungen entfernen, und das wird doch wohl kaum die Absicht der französischen Patrioten sein.

Londoner Ausstellungen. Die »*Kunstgewerbe-Ausstellung*« in der »*Grosvenor-Galerie*« läßt keine recht bestimmte Tendenz erkennen; viel Material und zu vielerlei. Eine Aufzählung der verschiedenen Zweige mit ihren Unterabteilungen würde allein mehrere Druckspalten verlangen. Im allgemeinen ist die Anlehnung und Abhängigkeit von den verwandten Künsten, so namentlich das Charakteristische der Malerei und Skulptur zu hervortretend und bemerkbar in den meisten kunstgewerblichen Erzeugnissen. Der Name William Morris wird zu oft mißbraucht, und die Imitation ohne seinen Genius als »L'Art nouveau« ausgegeben. In der Hauptsache liefert die Ausstellung den Beweis, daß unsere Epoche, wenigstens hier in England, keinen eigentlich originellen Stil besitzt und nichts hervorragend Individuelles hervorgebracht hat. Es scheint fast, als ob die Herstellung der Arbeit, ihre Solidität, Güte und Anpassung an das Material so vornehmlich das entscheidende Moment wurden, daß Schönheit und Eigenart darunter gelitten haben. *Walter Crane*, der Präsident der Gesellschaft, dem wesentlich das Zustandekommen der Ausstellung zu verdanken ist, hat zu dem umfangreichen Katalog eine Vorrede und Einleitung verfaßt. Der Künstler ist in der »Grosvenor-Galerie« durch Zeichnungen in Schwarz und Weiß und durch kolorierte Blätter vertreten, die als Illustrationsvorlagen für seine beliebten Bilderbücher dienten und dauernd sich als eine große Anziehungskraft für die Jugend erweisen. So appellieren »Aschenbrödel« und »Puss in Boots« nicht vergebens an das Kinderherz. Von den mit farbigen Illustrationen erschienenen reizenden, humoristischen Bilderbüchern erwähne ich vor allem: »One, two, buckle my Shoe« und »A Gaping-Wide-Mouth Wadling Frog«. Eins der wundervollsten, je in Farben von Crane illustrierten Büchern betitelt sich »King Arthurs Knights«. Das Werk von König Arthurs Tafelrunde ist so schön, daß nicht nur Knaben und Mädchen, für die es ursprünglich gedacht und verfaßt wurde, sondern auch Gelehrte und Männer aller Berufsklassen ihre wahrhafte Freude daran haben. Andere sehr hübsche vorhandene Illustrationen von Cranes Hand beziehen sich auf »My Mother« und »Robin Hood«. Endlich befindet sich in der Ausstellung auch noch ein gelungenes Tapetenmuster, betitelt der »Weinberg«, zu dem der genannte Künstler die farbige Vorlage geliefert hatte. Die Gattin des Meisters, Mrs. Mary Frances Crane, zeichnet sich aus durch Seidenstickereien, so z. B. die Wochentage symbolisch darstellend und eingefügt in die Felder eines von Mr. Crane entworfenen Ebenholzschränkchens. Eine der besten Abteilungen bilden die von den Juwelieren, Gold- und Silberschmied-Innung, ausgestellten Objekte, wenngleich die Schönheit der Form oft nur durch Anlehnung an Muster des 18. Jahrhunderts erreicht wurde. So hebe ich Arbeiten von Mr. Harold Stabler, C. R. Ashbee, Paul Cooper und B. Cuzner hervor. Schön gefaßte Emails rühren von S. Kato her, und vorzügliche Zeichnungen von Edward Spencer für Fruchtschalen in edlem Metall sollen wenigstens nicht unerwähnt bleiben. Eine besondere Eigentümlichkeit ist der Versuch einer Erneuerung der Kalligraphie. Ihr Hauptvertreter durch eine »Studie in griechischen Unzialen« ist Edward Johnston. Graily bekundet einen selbständigen Stil in dem von Mrs. Cockerell illuminierten »Buch Hiob«, während andere religiöse Bücher in byzantinischer Manier vortrefflich von Miß Jessie Bayes illuminiert wurden.

R. Gutekunst hat in Grafton Street Nr. 10 eine höchst bemerkenswerte **Sammlung von Radierungen** zusammengestellt. Eine Reihe der bedeutendsten Namen finden sich vertreten, so unter andern: Whistler, Zorn, Legros, Meryon und Seymour Haden. Von letzterem ist das besonders schöne Blatt »Die Battersea Brücke« vorhanden. Von den jüngeren Künstlern lieferte Mr. H. Winslow, ein amerikanischer Radierer, ein neues Werk voller Reiz, betitelt »Old Square«, und von Mr. James Mc. Bey rühren zwei bisher nicht gesehene Arbeiten her: »Forveran Burn«, eine Frühjahrsidylle, und »1588«, eine Erinnerung an die spanische Armada in der Nähe der schottischen Küste. *O. v. Schleinitz.*

SAMMLUNGEN

Die **Alte Pinakothek** in **München** bleibt in der Zeit vom 2. Januar bis etwa Mitte Februar geschlossen wegen neuer Bespannung von fünf Sälen (Der Holländer-, der erste Rubens-, der van Dyck-, der Frühflorentiner- und der Venezianer-Saal erhalten eine neue Wandbespannung).

Die Sächsische Staatsregierung läßt gegenwärtig eine Denkschrift über die **Errichtung eines Schriftenmuseums** ausarbeiten. Es handelt sich bei dieser Sammlung um eine möglichst geschlossene Darstellung sämtlicher Schriftzeichen aller Zeiten und Völker. Begünstigt wird das Projekt dadurch, daß mehrere sächsische Staatsinstitute bereits einen sehr wertvollen Besitz an Schriften ihr eigen nennen. Die Denkschrift ist der Vollendung nahe.

Endlich soll der **Louvre** einen **neuen offiziellen Katalog** erhalten. Die bisher veröffentlichten zeichneten sich durch starke Lücken aus und waren durchweg veraltet, also daß man sie praktisch nicht gebrauchen konnte. Jetzt hat sich die Museumsleitung nach langem Handeln und Feilschen mit einem Verleger geeinigt, und der erste Band des Katalogs soll schon in den nächsten Wochen erscheinen. Er behandelt die antiken Bronzen im Louvre und ist von dem Konservator de Ridder verfaßt. Danach wird der Katalog der antiken Marmorfiguren erscheinen, dem der Katalog der in der Apollogalerie aufgestellten Kunstsachen folgen soll. Bis die Malerei an die Reihe kommt, wird wohl noch etwas länger dauern, und so wird sich das besuchende Publikum, das sich gerade für diesen Teil der Louvresammlungen am meisten interessiert, noch eine Weile Geduld üben müssen, — wobei der treffliche Bädeker als Tröster und Lückenbüßer dienen mag.

Die graphische Abteilung des Bostoner Museum of Fine Arts. Das letzte Bulletin dieses Museums spricht von einer Entwicklung seiner graphischen Sammlung, welche durch, von Freunden dieser Abteilung gestiftete Mittel nunmehr angebahnt ist. Vor allem handelt es sich darum, das »Print Department des Museum of Fine Arts« in Verbindung mit dem »Fine Arts Department« der Harvard-Universität zu bringen. Das Museum besitzt bis jetzt mehr als 60000 Blätter und damit eine Sammlung, welche die Geschichte der Kupferstichkunst vom Beginn an illustriert und Beispiele des Werkes aller großen Meister enthält. Die Harvard-Universität hatte den Wunsch ausgesprochen, die reiche Gray-Sammlung im Fogg-Museum als Basis eines Unterrichts in der Geschichte der Kupferstichkunst zu benützen. Der gegenwärtige Kurator des Print Department des Fogg-Museums, Emil H. Richter, hat nun gebeten, daß er sich ausschließlich dem Studium der ihm unterstellten Sammlung widmen dürfe. Da die Vereinigten Staaten doch auch eine Kupferstichsammlung besitzen sollen, die den Vergleich mit den großen Sammlungen Europas aushalten kann, kam man zu der Idee, daß die

Bostoner Sammlung das beste Feld für Entwicklung abgeben könne. Man hat daher das Auge auf Herrn Fitz Roy Carrington geworfen, der während der letzten 15 Jahre Teilhaber einer großen New Yorker Kunsthandlung gewesen ist und Carrington hat sich dazu verstanden, seine geschäftlichen Beziehungen aufzugeben und sich der großen Unternehmung, der Entwicklung der Bostoner Kupferstichsammlung, zu widmen. Man hat nicht allein in Boston, sondern auch in anderen amerikanischen Städten für diesen Zweck Sammlungen eröffnet, um Carrington als Kurator des Print Departments des Museums neben Richter anstellen zu können. Carrington soll außerdem im Auftrag des Fine Arts Department der Harvard-Universität jährlich einen Kursus von Vorlesungen über graphische Kunst abhalten. Die Redaktion des »Print Collector's Quarterly« wird er beibehalten, und ein Garantiefonds wird es gestatten, daß das Museum selbst als Herausgeber dieser Zeitschrift auftritt. Man hofft auch, daß eine amerikanische Gesellschaft von Kupferstichsammlern sich bilden wird, um die Entwicklung einer großen nationalen Kupferstichsammlung zu fördern. — Die amerikanische Zeitschrift »The Nation« knüpft daran in einem größeren Artikel einige Bemerkungen über die Entstehung von Kupferstichsammlungen in amerikanischen öffentlichen Anstalten. Diese Sammlungen sind meistens durch Geschenke Privater gebildet worden. So ist ihr Wachstum mehr oder weniger von Betrachtungen persönlichen Geschmacks geleitet worden und sie konnten daher selten Repräsentanten der graphischen Künste als Ganzes sein. Die Zeit scheint nun wirklich gekommen zu sein, daß die Museen den Aufbau ihrer Sammlungen nach einem ausgedehnteren Maßstabe vornehmen als bisher, so daß sie durch Vollständigkeit dem ernsten Studium dienen können. Gewiß wird es nicht immer nötig sein, von jeder Radierung oder von jedem Kupferstich den besten Abdruck zu schaffen; aber von den wichtigsten Platten sollte doch soviel als möglich ein guter Abdruck beigebracht werden. Die Studierenden müssen jeden Meister, der in den Handbüchern genannt ist, voll und in guten Exemplaren zu benützen instand gesetzt werden. Die amerikanische Wochenschrift sieht jedoch keinen Grund ein, warum die Bostoner Unternehmung, welcher durch die Vereinigung von Museums- und Universitäts-Arbeit eine sichere Zukunft blüht, andere Städte von einer ähnlichen Ausdehnung ihrer graphischen Institute abhalten soll, da es noch andere amerikanische Städte gibt, welche so glücklich sind, eine Universität mit Kunstbestrebungen und den Kern einer graphischen Sammlung zu besitzen. *M.*

Die **Sammlung Camondo** wird nicht vor dem nächsten Sommer im **Louvre** aufgestellt werden können. Die zur Einrichtung der Säle erforderliche Summe ist soeben vom Senat bewilligt worden, wird aber erst nach Hebung einiger finanzieller Schwierigkeiten flüssig gemacht werden. Ebenso wird die Aufstellung der aus arabischen und persischen Kunstsachen bestehenden Sammlung Delort de Gléon eine Verzögerung erleiden, weil die Museumsleiter mit den Erben einen Prozeß führen, die zur Einrichtung der Säle und Aufstellung der Kunstwerke nötige Summe anlangend, die nach dem Testamente de Gléons nicht mit aller Bestimmtheit den Erben zur Last gelegt werden kann, so daß die Gerichte entscheiden müssen.

FORSCHUNGEN

Frank Buchser*). Wer auf der Durchreise in Basel dem dortigen Kunstmuseum einen Besuch abstattet, um Böcklin und Holbein seine Reverenz zu erweisen, wird mit Erstaunen finden, daß neben diesen bekannten Größen dort noch ungehobene Schätze schlummern. Es gibt Leute, die für die Kunstentwickelung des 19. Jahrhunderts viel aufrichtiges Interesse haben und die erst im Basler Museum die Bekanntschaft Buchsers gemacht haben. Und doch wäre gerade Buchser eine Persönlichkeit, die ihrem »Entdecker« (wie sich heute die Propagandisten von noch nicht breitgetretenen Künstlern gerne nennen lassen) alle Ehre machen würde.

J. Widmer in Zürich war der erste, der eine monographische Skizze von Buchser veröffentlicht hat (Neujahrsblatt der Züricher Kunstgesellschaft auf das Jahr 1912), nun folgt die als Dokument ungleich wichtigere biographische Studie von J. Coulin. In der Behandlung scheint sie mir geradezu vorbildlich: Eine streng kritische Sammlung und Sichtung der äußeren Tatsachen, eine sorgfältige und reichlich von Belegen unterstützte Festlegung der inneren künstlerischen Entwickelung; kein ästhetisches Geschwätz oder eine billige Verherrlichung.

Buchser ist 1828 in Feldbrunnen bei Solothurn geboren. Bis zu seinem Aufenthalt in Spanien 1852 zeigt seine Entwickelung nichts Außerordentliches. Nun aber ergreift er die Initiative: Als erster entdeckte er das Lichtproblem in der Kunst Velazquez' und Riberas, 8 Jahre vor jener Pariser Ausstellung, die dem Impressionismus den Weg wies! Neben dem schnellen und packenden Hinsetzen von Stierkampfszenen, die an Goya erinnern, wohlabgewogene Kompositionsbilder, Helldunkelstudien, die Vallottons Holzschneidekunst vorausahnen. Und bei allem ein eifriges Studium der alten Kunst. Fast jedes Jahr trifft Buchser an einem andern Ort. Bald ist er in Paris, bald in der Heimat! Holland, England, Italien, Spanien, Marokko, Deutschland, Amerika, Dalmatien und Griechenland bereist er in nie ermüdendem Wechsel. Überall entstehen Skizzen und Bilder in immer neuer, überraschender Auffassung. Bald pastos hingemalt, mit kräftig verteiltem Licht und Schatten (1857—58), bald fein abgestimmte Farbenskalen von impressionistischer Auffassung (1863—66), dann sonnendurchflutete Freilichtbilder (1875—80), endlich scharfe, blendende Mittelmeerstudien (1883—84). Aber trotz alles Impressionistischen bleibt Buchser stets auf das Bildmäßige, auf die Komposition bedacht. Im Jahre 1890 ist Buchser in seiner Heimat gestorben.

Rein persönlich interessieren seine Beziehungen zu Gottfried Keller, der ihn stets hochschätzte. Ein Porträt Kellers von Buchser ist in einer guten Reproduktion der Coulinschen Studie beigegeben, wie überhaupt eine Anzahl für das Kunstschaffen Buchsers charakteristischer Bilder und Skizzen so gut reproduziert sind, als bei der Beschränkung der leuchtenden Buchserschen Farben auf Schwarz-Weiß möglich ist. Für den Forscher ist das Verzeichnis des Nachlasses, der im Basler Museum aufbewahrt wird, von Wichtigkeit. (Es sind dort über 1000 Studien und 117 Skizzenbücher.)

Die Monographie verzichtet darauf, Buchser eine Stellung in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts anzuweisen. Sie enthält aber alles Material, das als Kommentar zur Einschätzung seiner Bilder notwendig ist. Sie bildet die Basis für eine umfassende Publikation des Buchserschen Werkes, die hoffentlich nicht mehr allzulange auf sich warten läßt; denn der Maler verdient es, nachdem er jahrzehntelang der Gegenstand größter Bewunderung von wenigen gewesen ist, allen denjenigen zugänglich gemacht zu werden, die sich für die Geschichte der modernen Malerei interessieren. *Bernoulli.*

Das fünfte Heft der »Revue de l'art chrétien« 1912 (September-Oktober) bringt einen geistvollen Aufsatz von

*) *Coulin*, Der Maler Frank Buchser. Basel, Helbing und Lichtenhahn, 1912.

L. H. Labande über die **Nizzaer Primitivenausstellung**, der lediglich ergänzende Ausführungen zu des Autors gründlichen Aufsätzen über denselben Gegenstand in der Gazette des Beaux-Arts, 1912, bringt. Louis Bréhier veröffentlicht in seinem zweiten und letzten Artikel über die figürlichen Kapitäle von Notre-Dame du Port in Clermont einige in ikonographischer Beziehung sehr interessante hochromanische Kapitäle mit Szenen aus dem Evangelium und Allegorien (das Buch des Lebens zum Beispiel). In einem dritten Aufsatz beendigt J. Cristofani seine Studien über die Glasgemälde der Basilika S. Francesco in Assisi, für deren Illustrationen photographische Originalaufnahmen als Vorlagen gedient haben. Dom E. Roulin publiziert einige signierte Skulpturen von zwei — nach Annahme des Verfassers — bisher außerhalb Spaniens unbekannten spanischen Bildhauern. Es handelt sich um zwei Arbeiten, die sich im Museum zu Valladolid befinden: ein realistisch aufgefaßter Kopf des Apostels Paulus (signiert »D. Iñ Alo Va Abrille y Ron fat Matriti 1707«; vgl. dazu Thiemes Künstlerlexikon I, unter »Abril«) und eine Wiederholung dieses Kopfes, signiert von »Philipus Espinabete«, Valladolid 1760, sowie um einen Holzteller mit dem Kopf des Täufers von Espinabete in einem Dorf in Altkastilien, dessen Namen der Verfasser uns nicht mitteilt, aus Angst, daß das (in Wirklichkeit wenig bedeutende) Stück in die Hände von Händlern oder Sammlern kommen könnte. (! ?) *—th.*

VERMISCHTES

Der Wert der Kunstdenkmäler in Frankreich. Im diesjährigen Kammerbericht über das Budget der schönen Künste hat der Berichterstatter die etwas amerikanisch anmutende Idee gehabt, genau auszurechnen, wieviel die verschiedenen, dem französischen Staate gehörigen Kunstdenkmäler und Bauwerke wert sind. Dabei ist er aber nicht, wie man auf den ersten Blick glauben könnte, von dem Gedanken geleitet worden, etwa dem französischen Volke zu zeigen, wie man im Falle der Not aus dem Verkaufe dieser schönen Dinge an irgend einen amerikanischen Milliardär ein beträchtliches herausschlagen könnte, sondern er will vielmehr den Deputierten und den Steuerzahlern beweisen, daß sie nicht genug für die Erhaltung ihrer Kunstdenkmäler ausgeben. Im allgemeinen werden die jährlichen Erhaltungskosten eines Gebäudes auf den zweihundertsten Teil ihrer Herstellungskosten berechnet, und davon geht der Berichterstatter bei seiner Aufstellung aus. Er teilt uns also mit, was die verschiedenen Bauwerke wert sind, ohne den Grund und Boden, worauf sie stehen, oder gar ihren Inhalt mitzurechnen, und so erfahren wir: der Louvre ist mit den beiden anstoßenden Flügeln der Tuilerien 284372000 Franken wert, das Palais Luxembourg 33353095, das Schloß in Versailles mit den kleinen und großen Trianons usw. 720155000, das Gebäude des Nationalarchivs 14214000, der große Thriumphbogen 20, die Vendomesäule 4 Millionen, der Obelisk auf der Place de la Concorde 135000 und die Reiterstatue Heinrichs IV. auf dem Pont neuf 71000 Franken. Alles in allem zählt der Berichterstatter 1795246498 Franken heraus, was genau genug ist, wenn wir auch keine Centimeswerte erfahren haben. Danach also müßte der Staat den zweihundertsten Teil dieser Riesensumme für die jährliche Instandhaltung ausgeben, das wären: 8976232 Franken. Statt dessen gibt der Staat für diesen Zweck nur 1493200 Franken aus. Die Rechnung ist wohl nicht ganz überzeugend, denn wenn sie richtig wäre, müßte man zum Beispiel für den Obelisken jährlich 675 und für Heinrich IV. 355 Franken ausgeben, und das wäre doch ein wenig teuer.

Neubauten an der Stelle des Berliner Inselspeichers. Stadtbaurat Ludwig Hoffmann ist jetzt mit dem Entwurf zu den städtischen Bauten beschäftigt, die an die Stelle des alten Inselspeichers treten sollen. Der Bau — vielleicht werden es auch zwei — wird voraussichtlich die Stadtbibliothek mit Lesehalle, das städtische Archiv, vielleicht auch eine Oberbürgermeisterwohnung, neue Räume für die Sparkassen oder gar weitere Verwaltungsräume zur Ergänzung des Stadthauses, das bereits nicht mehr ausreicht, aufnehmen.

London. In der königlichen Akademie eröffnete Professor Laurie eine Serie von sechs Vorträgen über Kunst. Die erste Vorlesung handelte von der **Herstellung der bei illuminierten Manuskripten gebrauchten Farben und Bindemittel.** Der Redner begann mit der römischen Epoche und führte aus, das, was wir von der Geschichte der Farbenerzeugung vor dem 7. Jahrhundert v. Chr. wissen, stammt hauptsächlich nur aus literarischen Quellen und nicht aus fortgesetzter, praktischer, tatsächlicher Überlieferung. Dann erwähnte Professor Laurie die im British Museum mit Hilfe des Mikroskops vorgenommenen Untersuchungen illuminierter, aus dem 7. bis zum 15. Jahrhundert herrührenden Handschriften der verschiedensten Länder. Hierdurch sei es möglich geworden, eine vollständige Farbenpalette der genannten Perioden zusammenzustellen. Es ergab sich zunächst, daß bis zum 10. Jahrhundert sämtliche Farben byzantinischen Ursprungs waren. Seitdem erfolgte lange Zeit keine Änderung in den Farben von byzantinischen Manuskripten. Erst im 12. Jahrhundert kamen neue Farben zur Anwendung und Verbesserungen traten nunmehr stufenweise ein, die ihren Höhepunkt im 15. Jahrhundert erreichten. Durch die Bilderhandschriften im Museum läßt sich konstatieren, daß das in der römischen Epoche verwandte sogenannte japanische Blau im 7. Jahrhundert vollständig verschwand und vorläufig durch ein noch wenig befriedigendes »Ultramarin« ersetzt wurde. Erst im 12. Jahrhundert kommen in den italienischen illuminierten Manuskripten des British Museums wirklich schöne ultramarine Farben vor. Dann ist als interessant aus dem betreffenden Vortrage hervorzuheben, daß in den aus dem 8. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden dekorierten Handschriften ein ganz neues, sehr schönes und transparentes Grün erscheint. Die Herstellung der letztgenannten Farbe blieb ein Geheimnis und konnte auch trotz der eingehendsten Nachforschungen in den hier in Betracht kommenden Klosterbibliotheken kein Rezept dafür aufgefunden werden! Am Beginn des 11. Jahrhunderts tritt in den englischen illuminierten Manuskripten Goldstaub in Verwendung, während bis zu diesem Zeitpunkt entweder Blattgold oder gemischte Goldfarben in Gebrauch waren. Durch den Auftrag von Goldstaub erhielten jene Handschriften ein besonders reiches Ansehen. *O. v. Schleinitz.*

LITERATUR

Lodov. Frati, *Varietà storico artistiche.* Città di Castello, Lapi, 1912, 220 S. 8 Tafeln, L. 3.—.

Der Autor sammelt in einem hübschen Bändchen 16 Artikel über bolognesische Kunstwerke und Künstler vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, die im Laufe der Jahre in den verschiedensten italienischen Zeitschriften und Sammelwerken erschienen sind und deren Vereinigung an leicht erreichbarer Stelle man im Interesse der Wissenschaft dankbar begrüßen wird. Auf die Trecento- und Quattrocentoartikel, die meist in der »Arte« und in der »Rassegna d'arte« zum erstenmale erschienen waren, möchte ich deshalb nicht näher eingehen. Besonders verweisen möchte ich

aber auf einige das 17. und 18. Jahrhundert betreffende Aufsätze, die entweder an ganz entlegenen Stellen publiziert waren oder zum erstenmale herauskommen. Interessant ist die aktenmäßige Feststellung des Geburtsdatums des Bildhauers Alessandro Algardi mit dem 27. November 1595 (Frati hat freilich fälschlich 8. November transskribiert); bisher galt allgemein 1602 als das Geburtsjahr. Auch das Testament Algardis war unbekannt. Wichtig ist die Publikation einer handschriftlichen anonymen Vita des Landschafters Gio. Franc. Grimaldi. Der anonyme Autor behauptet auch, Grimaldi sei der eigentliche Architekt der Villa Pamphily in Rom gewesen und nicht Algardi, woran Frati zweifelt. Bestätigt wird diese Angabe des Anonymus durch die Bauakten der Villa, die ich (ohne Fratis damals bereits erschienenen Artikel zu kennen) in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur (IV, 1911, p. 49 ff.) veröffentlicht habe. Dazu kommt noch ein erstmalig publizierter Brief von Lodovico Carracci vom Jahre 1598, eine interessante Vite des Carlo Cignani von dessen Sohn Felice, autobiographische Briefe von Künstlern an den P. Pellegrino Ant. Orlandi, den Verfasser des ersten Künstlerlexikons u. a. m. Bei der großen Seltenheit von neueren archivalischen Publikationen über die italienische Barockzeit ist diese neue Sammlung gewiß erwünscht. *Oskar Pollak.*

München und seine Bauten. Herausgegeben vom Bayerischen Architekten- und Ingenieurverein. München 1912, Bruckmann, XIV, 818 S. 1200 Abb., Schnitte, Grundrisse und ein Staffelbauplan. Geb. 24. M.

Anläßlich der im September 1912 in München tagenden Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine ist vom Münchner Vereine in Verbindung mit einer Anzahl von Gelehrten ein Buch entstanden, wie man es für alle größeren Städte wünschen möchte aber meist schmerzlich entbehren muß. Vom Mittelalter bis auf unsere Tage wird die Bauentwicklung der Stadt in kleinen, aber guten und brauchbaren Photographien, Grundrissen und Schnitten vorgeführt. Für die Besprechung der Werke lebender Künstler wurde der vernünftige Weg gewählt, die kurzen meist bautechnischen Texte von den Künstlern selbst liefern zu lassen. Auf diese Weise konnte jede, selbst unwillkürliche, Kritik und alle unangebrachten Werturteile vermieden werden. Für den Kunsthistoriker von besonderem Interesse ist die von Karl Trautmann begonnene und von Prof. Hans Willich vollendete historische Abteilung, die mit der Besprechung der mittelalterlichen Stadt, dem »München Jacob Sandtners« (dem Verfertiger des Stadtmodells von 1571 im Nationalmuseum) beginnt und das München der Renaissance, des Barocks und des Rokoko und endlich den Klassizismus und die Abwendung von der Tradition (bis zu Maximilian II.) behandelt. Besonders wertvoll sind die zahlreichen Stiche, Zeichnungen und Photographien abgebrochener Bauten und verschwundener Stadtbilder. Der Text dieser historischen Abteilung ist das Muster einer knappen und exakten Stadtbaugeschichte, die trotzdem große entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte und Richtlinien nicht außer acht läßt. Dadurch erhält das Buch eine Bedeutung, die weit über den einer Lokalgeschichte hinausgeht. *O. P.*

Albert Giesecke, *Giovanni Battista Piranesi.* Leipzig, 1912, Klinkhardt & Biermann, o. J. (Meister der Graphik, herausgegeben von Dr. H. Voß, Bd. VI.).

Merkwürdigerweise gab es über diesen großen und eigenartigen Künstler bisher keine Monographie, die seiner Bedeutung wirklich gerecht geworden wäre. Das einzige moderne Buch über Piranesi, das englische Werk von Arthur Samuel, konnte keinen Anspruch auf kritische Präzision im Sinne unserer heutigen Kunstwissenschaft erheben. Gieseckes Buch fängt mit einer gründlichen Auseinandersetzung mit den Quellen und der Literatur an, gibt dann eine gewissenhafte Biographie, der in drei Abschnitten die Besprechung des Oeuvres des Meisters folgt. Den Schluß bildet ein Kapitel »Malerei und Zeichnung« überschrieben, in welchem der Verfasser die Art des künstlerischen Schaffens Piranesis schildert und dabei eine Gesamtcharakteristik seiner Kunst entwirft. Als Anhang ist eine chronologische Übersicht über die Werke der Piranesi (neben anderen Mitgliedern der Familie war besonders Francesco, Giovanni Battistas Sohn, als Kupferstecher tätig) beigegeben. Die 63 Lichtdrucktafeln bilden eine vorzüglich getroffene Auswahl aus dem Riesenoeuvre G. B. Piranesis. Besonders zu begrüßen sind die Reproduktionen von vier Handzeichnungen. *—th.*

Allan Marquand, *Della Robbias in America.* (Princeton Monographs in Art and Archaeology I). Princeton University Press, 1912. 4 Dollars 50 Cents.

In mehr als einer Beziehung ist dieses schöne Buch von Bedeutung. Zunächst durch den Inhalt. Von 73 Stücken, die darin publiziert werden (die meisten sind vorzüglich reproduziert), war der größere Teil noch unediert. Von Luca della Robbia selbst sind nur drei Arbeiten aufgezählt, die Professor Marquand ohne Bedenken dem Meister selbst zuweist: Madonna mit Kind in der Sammlung Benjamin Altman. New York (früher im Besitz des Grafen Leonello di Nobili in Florenz; »glücklich ist das Land, das ein so charakterisches Beispiel von Luca della Robbias Kunst besitzt« sagt Marquand darüber), eine Madonna in Nische in der Sammlung Mrs. George T. Bliss in New York (aus der Sammlung Gavet, Paris) und eine etwas geringere Replik des letztgenannten Werkes, in der Sammlung Mrs. Quincy A. Shaw, Boston. Überschlagen wir mehrere bedeutsame Werke der Werkstatt Lucas, so kommen wir zu Andrea della Robbia, von dem die Sammlungen Mrs. O. H. P. Belmont, New York, Mrs. J. Qu. Shaw, Boston, die Museen in Boston und New York, sowie zahlreiche andere Sammlungen ausgezeichnete Beispiele besitzen (Madonnenreliefs, Einzelfiguren, Altäre, Ziborien usw.). Unter den Werken des Giovanni della Robbia befinden sich einige von wirklich monumentaler Bedeutung, so die große Antinori-Lünette des Brooklyner Museums und der Altar mit der Versuchung in der Sammlung Walters in Baltimore. Auch in der Rubrik »Miscellaneous Robbia Works«, die Arbeiten all der namenlosen Anhänger und Nachfolger der Koryphäen der Familie della Robbia enthält, fehlt es nicht an anziehenden Arbeiten, wenn auch einige Stücke, wie Nr. 58 und 60 etwas verdächtig erscheinen. Somit glauben wir die Reichhaltigkeit des Inhalts angedeutet zu haben. Professor Marquand, ein ausgezeichneter Kenner der Kunst der Robbias, gibt mehr als eine trockene Aufzählung der vorhandenen Arbeiten. In den kurzen Einleitungen zu den Werken der einzelnen Meister gibt es treffliche Charakteristiken der letzteren und seine Besprechungen der Arbeiten selbst verraten ungewöhnlichen kritischen Blick und völlige Beherrschung des Materials. Des weiteren aber ist dieses Buch noch bedeutend, als erster Band einer »Princeton Monographs in Art and Archaeology« überschriebenen Serie, — der ersten derartigen in den Vereinigten Staaten. Princeton ist bisher die einzige amerikanische Universität, an der ernsthafte kunsthistorische Studien getrieben werden und zwar ist dies vor allem dem Eifer und der Munifizenz von Professor Marquand zu verdanken. *M. Bernath.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 13. 27. Dezember 1912

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

JUSTUS VAN EFFEN ÜBER DEN HOLLÄNDISCHEN KUNSTHANDEL UM 1700—1734.

Der holländische Satyriker Justus van Effen (1684 bis 1735), der nach einem Leben voller Abwechslung — er besuchte Schweden und England, wo er Mitglied der Royal Academy wurde — von 1731 bis zu seinem Tode ein Wochenblatt, »de Hollandsche Spectator« herausgab, ist in Deutschland kaum bekannt. Seine geistreichen Schriften geißeln Mißbräuche aller Art, behandeln Literatur, Religion, Kunst, Sitten und Gewohnheiten, kurzum das ganze Leben seiner Zeit. So hat er auch in zwei Nummern seines »Spectators« das Leben und Treiben der Kunsthändler seiner Tage geschildert. Unsere Leser werden sich freuen, zu sehen, wie sehr sich das in unsern Tagen zu ihren Gunsten geändert hat. Jetzt werden die Auktionskataloge ja mit größter Gewissenhaftigkeit verfaßt, haben sogar Vorworte, Einleitungen unserer größten Kunstgelehrten und Galeriedirektoren; kostbare Gemälde werden nicht angeboten ohne Zertifikate der namhaftesten Kunstkenner, mit einem Wort, der Kunsthandel hat sich zweifellos gehoben seit van Effens Zeiten. Nur so ab und zu ereignen sich noch Sachen, die nach den hier folgenden Schilderungen damals gang und gäbe waren.

Zu etwas kann aber die Lektüre unseres amüsanten Kulturhistorikers doch dienen. Wir lernen hieraus, wie kolossal man schon um 1700 in Holland und Flandern fälschte, wie damals die Signaturen häufig geändert und mit Geschick auf die Bilder angebracht wurden. Es mahnt zu immer größerer Vorsicht, die ja nicht in »Fälschungsriecherei« zu entarten braucht, aber uns doch veranlassen sollte, nicht zu vertrauensselig alle scheinbar *alten* Signaturen gleich für echte zu halten. Eine geschickt nachgemachte Signatur aus 1700 sieht nach über 200 Jahren, mit Schmutz bedeckt, oft wirklich »sehr echt« aus.

Doch zur Sache. Ich werde die zwei Aufsätze bedeutend abgekürzt, aber so getreu wie möglich übersetzt, ohne Kommentar folgen lassen.

Van Effen fängt an zu sagen, daß er nach seinen Verhandlungen über die Maquignons seiner Zeit, auch etwas über die Kunsthändler (»so nennt man vornehmlich die Händler in Gemälden«) sagen muß. Denn, fährt er fort, sie sind eben so berüchtigt wie die Pferdehändler, indem sie jungen und unerfahrenen Liebhabern wertlose Bilder oder elende Kopien für herrliche und echte Meisterwerke anschmieren. Ich will hier zeigen, in welcher Weise sie unerfahrene, aber auch wohl einmal alte Ratten in ihre Falle locken.

Ich will mit den öffentlichen Auktionen anfangen. Keine wird unternommen, ohne daß man — wie unbedeutend die Sammlung auch sein mag — einen Katalog bekommt, der einem das Wasser im Munde zusammenlaufen macht. Es sind »herrliche, überherrliche, ja beinahe fürstliche Kabinette von vortrefflichen, »plaisanten«, kuriosen Bildern, meistens alle extraordinäre kapitale Stücke der allerersten, vornehmsten Meister der italienischen, französischen, deutschen und andern Schulen«. Jede Nummer wird extra angepriesen. Schön, lustig, delikat, geistreich, gut, natürlich, ausgezeichnet, sind die Lobeshymnen, die man auf jeder Seite findet; wenn man die Sprache des Landes versteht, heißt das: ziemlich gewöhnlich!

Ist hier und dort einmal ein gutes, natürliches Bild darunter (denn m. E. soll die Malerei nichts anderes sein als eine verständnisvolle Nachfolge der Natur!) heißt es gleich: das edelste, kapitalste, vornehmste, kräftigste, welches von diesem Meister bekannt ist, und in seiner besten Zeit gemalt. Bilder von *Craesbeeck, Spreeuw* werden *Brouwer* und *Dou* benamst. Werke von *van Herp*, den man bei uns nicht gut kennt, werden *Teniers* getauft, und so gaukeln sie mit Namen wie ein Zauberkünstler mit seiner Mütze, daraus er jetzt eine Krone, dann eine Bischofsmütze zu drehen weiß.

Aber, fragen Sie, was geht denn das die Kunsthändler an? Mehr wie Sie denken! Denn diese Herren sind fast überall die Handlanger der Makler und Auktionäre. Sie machen die Listen, die Kataloge, hängen die guten Bilder in ein gutes Licht, die schlechten in eine dunkle Ecke, ein Bild, welches man himmelhoch gepriesen, so daß ein scharfer Kritiker es nicht genau untersuchen kann, damit er nicht sieht, daß es verputzt, übermalt oder gar eine Kopie ist . . . . . . auch mischen sie ihre Bilder zwischen die zu verkaufenden eines Nachlasses. So sah ich in Amsterdam in einer Auktion ein Bild, das man kurz vorher einem meiner Freunde in einer anderen Stadt als ein herrliches Kunstjuwel verkaufen wollte, das jedoch mit Lächeln zurückgeschickt worden war; niemand bot, trotzdem der Makler sein möglichstes tat. Einer meiner Bekannten hätte es wirklich gekauft, hätte ich ihn nicht gewarnt und gezeigt, weshalb mein Freund sich geweigert hatte.

Ich will niemanden darum abschrecken von dem Besuch der öffentlichen Auktionen; nur will ich den jungen Liebhabern raten, sich nicht zu früh einzubilden, daß sie sich schon auf ihre Kenntnisse verlassen können. Man bleibe kühl und lasse sich nicht bereden von manchem, von dem man glaubt, sie hätten kein Interesse dabei. Man rede nicht also: Wenn ein Kunsthändler 100 Gulden bietet, kann ich wohl 105 bieten, denn er will doch auch noch etwas daran verdienen. So hörte ich einmal jemand

räsonieren, der tüchtig hereingefallen war. (Das Bild gehörte einem Kunsthändler, der es selbst in die Auktion gesteckt hatte und es nun mit steigerte!) . . . . .

Dann hört man die Brabanter Herren die Bilder rühmen, daß mir die Leber vor Lachen zu springen droht: »Da hast du ein Bild, ja, es ist wie gezaubert, diese Blumen sind nicht gemalt, drauf geblasen sind sie, das Wasser ist so klar und hell, wirf einen Groschen drauf, er wird drin wegsinken. Bei diesem Kerzenlicht möchte man abends die Zeitung lesen; diese Früchte, man wagt nicht sie zu berühren, weil der Duft heruntergehen würde, diese Tiere — nur das Sprechen fehlt ihnen. Diese Austern, dieser Hummer würde eine schwangere Frau rasend machen« usw.

Einer sagt: »Für das Ding gebe ich 100 ducatons (330 Gulden)«. »Ach was,« sagt der andere, »du möchtest dir schaden, ich biete noch 85 Gulden mehr!« »Eine Freundschaft ist die andere wert,« sagt der erste wieder und bietet 500 Gulden. Nun der Auktionator: »So, so meine Herren! Bieten wir mit 100 Gulden auf einmal, und noch eine Stunde weiter, dann haben wir die Hälfte des Wertes dieser Perle erreicht!« . . . .

Besucht man jetzt erst die Wohnungen der Herren Kunsthändler, so fragt man sich: »Wo holen Sie das Geld her, das da herumhängt.« Ich rechnete einmal zusammen, was einer dieser Herren bekommen müßte, wenn er nur die Hälfte von dem, was er für seine Bilder verlangte, erhielt. Es wären wenigstens dreißig- bis vierzigtausend Gulden. Aber da eine Menge Kopien dazwischen hingen, wäre höchstens ein Achtel dieser Summe zu erzielen.

Hält man sich recht dumm, wenn man sie besucht, dann reden sie sich erst recht warm. Je dümmer man tut, desto mehr ist man über ihre Unverschämtheit erstaunt. Man wage nur zu sagen: »Dasselbe Bild, was Sie mir da zeigen, hat auch mein Freund X in seinem Kabinett! Eins kann doch nur echt sein,« — da haben sie gleich den Mund voll: 60, 70 Dukaten wetten sie, daß jenes nur eine gemeine Kopie ist, nach dem herrlichen Original, was sie besitzen — — — und man bekommt eine Genealogie des Bildes, so authentisch, wie jene gewissen »Champignons de la fortune« . . . .

Man muß sie aber nicht alle über einen Kamm scheren, es gibt noch welche, die mit einem ehrlichen Gewinn zufrieden sind und auch als anständige Kaufleute renommiert sind; diese betrügen niemanden, es sei denn, daß sie selbst auch betrogen sind.

Jetzt muß ich noch eine gute Geschichte erzählen. Ein Schlaufuchs, dessen Namen ich verschweige, hatte erfahren, daß ein Brabanter (Vlame) ein gewisses Genre von Bildern in Holland aufsuchen wollte. Er bittet einen Bekannten, drei oder vier seiner Bilder zwischen dessen mittelmäßige Sachen in sein Vorzimmer zu hängen, er solle dann tun, als hätte er sie mit von seinen Vorfahren ererbt; er müsse sagen, sie seien von diesem und jenem Künstler, und müsse sie zu gewissen Preisen anbieten. Der nichts ahnende Bekannte geht drauf ein, bekommt die Bagage ins Haus, und einige Tage später den Besuch des Schlaubergers mit einem fremden Herrn, der die Bilder einmal sehen möchte. Der eine spielte gut als Besitzer, der eigentliche Besitzer als Makler, und mit Fordern und Bieten wurden schließlich die Bilder das Eigentum des Brabanters. Der Verkäufer hatte noch eine Zeitlang eine geheime Angst, die Bilder zurück zu erhalten, aber im Gegenteil. Er bekommt einen sehr zufriedenen Brief. »Er — der Käufer — hätte die Bilder tüchtig geputzt, und die Namen, die man im Hause des Sammlers nicht hätte finden können (sie hatten auch nie darauf gestanden), wären jetzt so klar zu sehen, wie die Sonne am Mittag!« Da rief unser Freund aus: »Dieser verd . . . . . Schwindler, jetzt hat er sie wahrhaftig selbst drauf geschmiert!« (Nun folgt noch eine lange Geschichte, wie man die kleine Kopie eines sehr bekannten, von de Jode gestochenen Van Dyck als treffliches Original von Poelenburgh verkauft hatte!)

Im zweiten Kapitel, zum Teil in Dialogform, erzählt van Effen:

Godfried Schalcken, dessen Bilder in London sehr gesucht waren, und von den dortigen Kunsthändlern, die sie ihm in Holland abgekauft hatten, für hohe Preise verhandelt, entschloß sich, mit einigen seiner besten Stücke selbst über den Kanal zu fahren, um seine Reise reichlich damit zu bezahlen. Ein vornehmer Lord kauft ihm wirklich sofort ein Bild ab. Dieses hört einer von der Bande; und wütend, nichts an dem Geschäft verdient zu haben, eilt er zu dem Lord, bittet den Schalcken sehen zu dürfen, lobt das Bild sehr, fragt dann aber, wie teuer er es bezahlt habe. Der Herr nennt den Preis. Da hatten wir es! So viel Geld!

Nein, *so* viel Geld! Ich werde Ihnen das Pendant viel billiger verschaffen, dann werden your Lordship sehen, daß es viel vorteilhafter ist, durch uns zu kaufen, als sich so von den Malern prellen zu lassen. Der Lord dachte, das kann man ja einmal versuchen, und wollte auch gerne seine Landsleute etwas verdienen lassen. Der Kunsthändler rennt zu Schalcken, findet dort das Bild, welches er sucht, verspricht dem Künstler goldne Berge, will ihn überall empfehlen und begünstigen, nur soll er ihm *dieses* Bildchen einmal recht billig überlassen. Schalcken glaubt ihm und gibt ihm das Bild für ein Butterbrot, in der Hoffnung, durch solche Hilfe recht viel verkaufen zu können. Der andere geht zum Lord, überläßt ihm das Bild zu demselben Preis, den er Schalcken gezahlt, tut aber dabei, ob er selbst noch recht ordentlich daran verdiene. Der Lord, böse, erzählt sofort jedermann die Geschichte, mit dem Resultat, daß niemand Schalcken mehr ein Bild abkaufen wollte.

Ein Kunsthändler, der diese Geschichte gehört hatte, erwiderte darauf: Nun, die Herren Maler machen auch oft recht böse Sachen. Ein einfacher Sammler bat einmal einen Maler, ein wertvolles Bild, das etwas beschädigt war, zu restaurieren. Gewiß, sagt der Maler, Sie sollen es zurückbekommen, so tadellos, als hätte der Künstler es soeben gemalt! Was tut er? Er kopiert das Bild, gibt ihm dann einen recht dicken Firnis, liefert das neue für das alte Bild, fordert soviel, wie er kaum für seine Kopie bekommen hätte, behält das Original und verkauft es später für einen hohen Preis.

Ein Maler, der dabei war, erwiderte: Es gibt immer Ausnahmen, aber gegen *einen* unter uns gibt es bei Euch *zehn* Schwindler. Hast du nicht noch kürzlich mit Wasserfarben einen sehr berühmten Namen auf ein Bild setzen lassen, damit der Käufer, wenn er es später mit einem Schwamm abwäscht, auch dein Schelmenstück auswischt?

Der Kunsthändler drauf: Ach was, ist es nicht eine Regel geworden bei Euch und Eurer Sorte, daß Ihr, wenn Ihr die Bilder kopiert, auch immer hübsch fein den Namen mit drauf kopiert? Und ist dann die erste Kopie nicht wiederum das Original der zweiten?

Da kann ich noch eine feine Geschichte erzählen, die vor kurzem in Rotterdam stattfand. Ein Maler will eine Auktion abhalten von Kopien, meist alle von ihm selbst gemalt. Er läßt einen Katalog drucken und Nr. 1 heißt *Jan Steen*. Ein Kunsthändler, der auch wohl wußte, wie es gemacht wurde, geht ins Hotel zum Verkäufer und findet ihn beschäftigt mit dem Kopieren der Nr. 1 der Auktion: des Jan Steen, des Hauptstücks der Sammlung, welches er noch für ein Original hält. Er bittet den Maler, ihm dieses vor der Auktion zu verkaufen, es sei ja noch Zeit genug, um die Kopie fertig zu malen, und diese anstatt der andern zu verauktionieren. Der Maler tut erst, als lasse ihm sein Gewissen nicht zu, so etwas zu tun. Nein, auf so etwas könne er sich nicht einlassen. Als der andere ihm aber eine gute Summe bietet, wird der Kauf abgeschlossen, und »het Jongste Steentje koomt in plaats van't oudre bastaardje op de Vendue«. Nun aber warnt der Kunsthändler im Stillen alle seine Bekannten, daß Nr. 1 eine Kopie sei; er besitze ja das echte Original. Trotzdem kauft er sich die neue Kopie dazu, scheinbar, um vorzubeugen, daß jemand darauf hereinfällt. Einige Tage später schickt er sein »Original« nach einer gewissen Stadt, um es dort den Amateurs zu präsentieren. Nicht bloß erklärt man es für unecht, aber man teilt ihm mit, bei wem er das wirkliche Original sehen könne, nebst der ersten Kopie, die danach gemalt war und als Chemineé-Bild diente. So war das Original schon Urgroßvater geworden und jeder Bastard hatte wieder einen Bastard erzeugt!

Aber es ist erklärlich, daß ein Kunsthändler zuweilen so hereinfällt. Viele darunter wissen so viel von Kunst wie das Kalb vom Sonntag — man forsche nur nach, was diese Leute früher gewesen sind. Derselbe Maler, von dem ich eben erzählte, hat demselben Kunsthändler noch folgendes geliefert: er hatte zwei Kopien nach Marinen von *Willem van de Velde auf alte Leinewand* gemalt und hing daneben zwei andere, welche noch naß waren, und fragte dann, ob man noch einen Unterschied zwischen ihnen sehen könne. Natürlich, sagte der Händler, die Originale (!) sind viel freier und geistreicher gemalt, die andern sind steifer und härter, man sieht ja, daß es Kopien sind! Er kauft sie auch sofort, und wie er sie wieder verkaufen will, schwört er natürlich auf die Echtheit derselben.

Eine andere Geschichte. Ein Kunsthändler schickt seine Frau mit einer Kopie nach Wouwerman (denn man läuft immer nur Gefahr, mit den Bildern von *berühmten* Meistern betrogen zu werden) nach dem Haag. Sie sagt den dortigen Kunsthändlern, es käme eben aus einem alten Hause, aus welchem aber wüßte sie nicht. Es wird als Wouwerman gekauft, aber bald sehen andre es, und beweisen, durch Nachweisung des Originals, daß es nur eine Kopie ist. Man bedroht die Frau, bei ihrem nächsten Besuch, mit einem gerichtlichen Einschreiten. »Weshalb denn?« fragt sie, und hält sich so dumm, als könne sie nicht bis drei zählen. »Weil du uns eine Kopie verkauft hast,« lautete die Antwort. »Das kann nicht sein,« antwortet die Frau, ich habe den Namen vergessen, aber »Copy« hieß der Maler nicht.

Und nun erst die italienischen Bilder! Ein Maler erzählte, daß sein Lehrer einmal für einen Kunsthändler ein italienisches Bild kopieren mußte. Als es fertig war, kam er, um es zu sehen. »Etwas fehlt noch,« rief er aus, »aber das können Sie in drei Stunden perfekt in Ordnung machen!« Zu gleicher Zeit nimmt er ein Messer, stößt ein Loch in das Bild, beauftragt den Maler, es von hinten mit einem schmutzigen alten Lappen zu verkleben und von vorn wieder so gut wie möglich zu übermalen. »So wird es erst als Original gelten können, denn die italienischen Bilder haben meist viel gelitten.«

Einer der Anwesenden sagt: »Darum kaufe ich lieber Bilder von lebenden Künstlern, dann weiß ich wenigstens, daß ich Originale habe!«

»Ob es nicht Maler gäbe, die sich selbst kopieren, und dasselbe Bild oft zwei- oder dreimal gemalt hätten! Und immer verkaufen sie es dann für eine gute Summe, als sei es das einzige, das sie von dem Gegenstand gemacht hätten!«

»Wenn man das alles hört,« meinte ich (van Effen), »sollte man alle Liebhaberei an Bildern verlieren, es sei denn, daß man direkt von Privatleuten kaufen könnte.«

Einer der anwesenden Kunsthändler erzählt dann folgendes: Ein vlämischer Kollege wäre kürzlich in ein Wirtshaus geraten, wo ein tüchtiges Glas Wein vorgesetzt wurde. Ein schlauer Kerl ladet ihn darauf ein, mit ihm nach seinem Hause zu gehen, dort würde er ihn erst einen andern Est Est trinken lassen. Der Mann, der gerne einen guten Tropfen mag, läßt sich das nicht zweimal sagen. Er wird in einen schönen Saal geführt, wo einige Bilder hängen, und inzwischen wird ihm der Wein kredenzt. Unter anderem sieht er zwei kleine Bilder und frägt, ob das nicht Werke von Dou wären, zugleich einen guten Preis dafür bietend. Nein, das ginge nicht, es wäre alter Familienbesitz, man hätte ihn auf Wein, nicht auf Bilder eingeladen. Inzwischen wird fortwährend eingeschenkt, und je mehr er trinkt, desto schöner findet er die Bilder, und sie werden ihm schließlich »aus Freundschaft« für eine hohe Summe verkauft. Am nächsten Tage holt er sie ab und bezahlt sie, sieht sie dann aber mit ganz andern Augen an und begreift, daß er betrogen ist. Er glaubt sich aber daraus retten zu können. Er geht zurück in die Wohnung, gibt vor, die Rechnung verloren zu haben

und bittet um ein Duplikat, man möchte aber darauf schreiben, es wäre für zwei Bilder von Dou. Aber da hatte er sich seinen Gastherrn zu einfältig vorgestellt! Der wußte wohl, daß er dann die Bilder, die den achten Teil des bezahlten Preises nicht wert waren, hätte zurücknehmen müssen. Es blieb ihm nichts anderes übrig als zu warten, bis er einen unerfahrenen Kunstliebhaber finden würde, dem er diese Kopien als wirklich echte Originale anschmieren könnte.

So schrieb van Effen 1734, einige Monate vor seinem Tode. Das alles hatte er also in den letzten 25 Jahren seines Lebens gesehen und gehört. Man kann ruhig annehmen, daß uns diese Skizzen einen kleinen Blick vergönnen in das Leben und Treiben am Kunstmarkte im Anfange des 18. Jahrhunderts. Ich wiederhole: es mahnt zur Vorsicht! Ich fand kürzlich ein Inventar vom Jahre 1613; der Sammler war ein hochangesehener Kaufmann in Amsterdam. Da werden schon genau die Originale und die Kopien voneinander geschieden; da gab's schon Kopien nach den Saverys, dem noch in voller Tätigkeit stehenden Sammet-Breughel usw. Hat doch Rembrandt selbst Kopien nach seiner Flora verkauft, die so gut sind, daß eine davon vor einigen Jahren noch zu einer sehr hohen Summe als Original Rembrandts erworben worden ist. Dem, der holländisch versteht, kann ich das Durchblättern dieser Spektator-Bände nur empfehlen; es ist zum Teil eine recht amüsante und unterhaltende Lektüre. *A. BREDIUS.*

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb** um Entwürfe zu einem **Krematorium in Kiel** erhielt der Architekt Hoff aus Kiel den ersten Preis.

Für das **Lutherdenkmal** auf der Veste **Koburg** wird jetzt die Ausschreibung erlassen. Das auf den Wunsch der Künstlerschaft vergrößerte Preisgericht setzt sich nunmehr zusammen aus Bodo Ebhardt, Hans Grässel, Ludwig Hoffmann-Berlin, Adolf Brütt, Adolf Hildebrand, Hugo Lederer, Joseph Rauch, Angelo Jank und sieben Laien. Das Preisausschreiben ist auf Reichsdeutsche beschränkt. Die Kosten des Denkmals sollen 80000 Mk. betragen. Als erster Preis sind 5000, für die übrigen Preise 3000, 2000 und zweimal je 1000 Mk. ausgesetzt. Schlußtermin für die Einsendung ist der 20. April.

SAMMLUNGEN

In einer öffentlichen Stadtratssitzung zu **Düsseldorf** hat der Oberbürgermeister Dr. Oehler die Angriffe, die in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen gegen Herrn von Nemes laut wurden, zurückgewiesen und mitgeteilt, daß er selbst den Wunsch teile, dessen Galerie der Stadt zu erhalten. Aus finanziellen Gründen wäre jedoch diese Erwerbung wenig wahrscheinlich. Ohne auf das Pro und Contra in dieser Angelegenheit, die wahrlich Staub genug aufgewirbelt hat, einzugehen, möchten wir der Ansicht Ausdruck geben, daß die Stadt Düsseldorf gut täte, alle Erwerbungsabsichten alter und neuer Gemälde zurückzustellen, bis sie endlich einmal die Stelle eines verantwortlichen Galerie-Leiters mit einem anerkannten Fachmanne besetzt hat. An unverantwortlichen Ratgebern in Kunstangelegenheiten hat die Stadt, wie jeder Kenner der Verhältnisse weiß, wahrlich einen Überfluß.

Chemnitz. Nachdem das **König-Albert-Museum** erst vor kurzem Böcklins »Dichtung und Malerei« in der ersten Fassung aus dem Jahre 1879 erhielt, stiftete in der letzten Zeit der Dresdener Rentner Bruno Liebe, ein geborener Chemnitzer, eine Anzahl Ölgemälde und eine große Zahl graphische Blätter. Unter jenen sind als wertvolle Galerienstücke hervorzuheben Hans Thomas »Schutzengel«, ein durch den »Kunstwart« bekannt gewordenes äußerst charakteristisches Werk des Meisters, und ein Liebermannsches Pastell aus dem Jahre 1898, der »Kirchgang zu Laaren«. Die graphische Sammlung birgt als Kleinode Rembrandts »Bettler vor der Türe«, einen Dürerschen Holzschnitt aus dem »Marienleben«, eine Anzahl Blätter der Kleinmeister, viele Chodowieckis, den »Liegenden Akt« von Stauffer-Bern in einem sehr guten Druck, Graphiken von Liebermann, Thoma, Willi Geiger, Peter Halm. *F. W.*

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Für die **»Große Kunstausstellung« 1913** hat Professor A. Gaul eine Kollektion seiner Bildwerke zugesagt. Obschon die Ausstellung im wesentlichen als eine deutsch-österreichische Kunstschau gedacht ist, sollen auch ausgewählte Werke französischer, englischer und belgischer Künstler herangezogen werden. Der »Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen« wird Hand in Hand mit dem Kunstausschusse gehen, indem er die Summe von 60000 M. für Ankäufe zur Vereinsverlosung verwenden will.

Die **fünfte Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes** findet im Jahre 1913 in **Hamburg** statt. Die Ausstellung wird voraussichtlich vom 1. Mai bis 30. Juni, wie im Jahre 1910, in den sämtlichen Räumen der Galerie Commeter unter dem Vorsitz von Leopold von Kalckreuth veranstaltet.

VERMISCHTES

o Eins der bedeutendsten Bauwerke von Professor **Peter Behrens** ist soeben in dem neuen Verwaltungsgebäude der **Mannesmannröhrenwerke in Düsseldorf** fertiggestellt worden. Es ist nur aus Eisen konstruiert und mit echtem Haustein ummantelt; es fehlt jegliche Auflösung des Daches in Giebel und Türme, sowie jede Aufgliederung der Fassade durch Eckbauten. Der Architekt sagte bei der festlichen Einweihung des unmittelbar am Rheinufer gelegenen Bauwerks u. a., daß nach seiner Ansicht die Monumentalität nicht in der reichen Aufgliederung eines Gebäudes, sondern vielmehr in der kubischen Geschlossenheit und Großkörperlichkeit liege, die nicht durch eine Zergliederung, sondern durch Zusammenhalten und Vereinfachung erreicht werden könne. Dieses Geschäftshaus eines modernen Großbetriebes ist auch im Innern der Typ eines neuen Industriehauses. Die Bureauräume können nach Belieben durch leichtbewegliche, im übrigen schallsichere Scherwände vergrößert oder verkleinert werden. Düsseldorf hat dank der Einsicht der Gebrüder Mannesmann einen in seiner Geschlossenheit ungemein eindrucksvoll wirkenden Monumentalbau erhalten, der sicherlich noch viel von sich reden machen wird.

Ein **Münsterbrunnen für Hameln.** Im Auftrage eines Kunstfreundes hat Bildhauer Werminghausen in Hannover für Hameln an der Weser einen kleinen Laufbrunnen hergestellt, der an der Chorseite der alten romanischen Münsterkirche einen guten Platz gefunden hat. Die Erinnerung an den uralten Ernährungszweig der Weserstadt, den Lachsfang, verkörpert ein wasserspeiender Fisch, den ein Junge mit beiden Armen an seine Brust drückt.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 14. 3. Januar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

RÖMISCHER BRIEF

Giacomo Bonis Tätigkeit, die sich vom Forum aus auch auf den Palatin erstreckt hat, fängt an in diesem neuen Revier die besten Früchte zu tragen. Auch hier, wie schon auf dem Forum, waren wir an ein bestimmtes, seit Jahren unverändertes Bild gewöhnt und von wichtigen Funden in neuerer Zeit sind nur die Ausgrabungen Gattis und Vaglieris zu verzeichnen, die zur Entdeckung einer vorgeschichtlichen Ansiedelung geführt hatten.

Bonis Forschungen haben auch diese ältesten Ansiedelungen ins Auge gefaßt als äußerstes Ziel, aber er konnte und wollte natürlich von der späteren Bautätigkeit, die den palatinischen Hügel neben dem kapitolinischen zum berühmtesten des Septimontiums gemacht hat, nicht absehn, und so hat er einen großen organischen Plan entworfen, an dessen Ausführung er kräftig arbeitet. Von den rauhen Behausungen der ältesten Palatinbewohner bis zu den strahlenden Palästen der Welt-Kaiser, das ist sein Losungswort. Bonis Plan ist es also, den Palast aufzufinden, den der Architekt *Rabirius* ungefähr im Jahre 91 n. Chr. auf dem Palatin erbaute, und die Änderungen dieses Baues durch die Arbeiten von Jahrhunderten bis auf Maxentius und Konstantin zu verfolgen. Boni will auch den neronianischen Bau erforschen und die älteren Wohnungen zurück bis auf Augustus, und einen klaren Blick gewinnen über die alten Straßen, welche den Palatin durchkreuzten und die Privathäuser, die darauf standen, und Männern, wie Leaurus und Crassus, Catilina und Clodius, Cicero und Hortensius gehörten. Zu den interessantesten Problemen gehört die Erforschung des Terrains, auf welchem die großen Prunksäle des domitianischen Palastes stehn.

Jetzt sind große Ausgrabungen planmäßig begonnen worden und die glänzenden Resultate übersteigen die kühnsten Erwartungen. Boni hat hier, wie schon auf dem Forum, das System der Forschung nach Schichten angewandt, und ist es ihm auf diese Weise gelungen, schichtweise übereinander gebaute Häuser zu entdecken. Seine erste Forschung spielte sich sozusagen auf der Oberfläche des historischen Hügels ab, da wo wir gewohnt waren, die Überreste des Palastes der Flavier mit ihren mächtigen, leider fast bis auf die Grundfesten zerstörten Mauern zu besuchen. Unter der Basilika hat man die großen Behälter zur Konservierung der lebendigen Fische gefunden, die *Vivaria piscium*, in die zum Teil auch Seewasser gebracht wurde, um die Erhaltung von Muränen und anderen feinen Meerfischen zn ermöglichen. Wie wir sehen werden, gehörten die *Vivaria* zum großen Haus Kaiser Neros, welcher hier vor den Flaviern hauste und sie wurden durch die Neubauten dieser neuen Herren des Palatins zerstört. Neros Haus hatte aber schon andere Wohnstätten zerstört, deren Überreste Boni gefunden hat. Im *Tablinum*, der *Aula* Regia des Palastes, hat Boni die Pfeiler gefunden, auf denen der Sockel des Kaiserthrons ruhte. So glaubt er auch im *Lararium* die Arae entdeckt zu haben, die Domitian und Eliogabalus da geweiht hatten.

Ganz und gar verändert ist das Aussehen des großen *Peristylium*, wo man auf das ganz erhaltene mächtige *Impluvium* gestoßen ist. Man hat die Nischen, welche die Wände schmückten, entdeckt und die Wasserröhren. Ein kleiner innerer, abgegrenzter Raum in achteckiger Form zeigt uns, daß bald das Impluvium als zu groß angesehen wurde und beschränkt werden mußte. Während unter dem *Triclinium* interessante Bauten ans Licht gekommen sind, hat man im Triclinium selbst große Bruchstücke des herrlich gearbeiteten Gebälks gefunden und daneben sind auf der Seite von Villa Mills nicht nur ein *Nymphäum* in Form und Schmuck dem auf der Kapitolsseite, das man seit langem kennt, ähnlich, sondern auch Wohn- und Wirtschaftsräume zum Vorschein gekommen.

Diese nah unter der Oberfläche gemachten Entdeckungen haben aber nur einen geringen Wert im Vergleich zu dem, was Boni an älteren Wohnhäusern in tieferen Schichten gefunden hat. —

Wie ich schon oben bemerkte, hatten die *Vivaria piscium* aus Neros Zeit dem Bau Domitians weichen müssen, und schon dieser neronische Bau stand auf einem älteren wohl aus der Zeit Julius Cäsars stammenden, und diesem Haus war wiederum ein anderes aus republikanischer Zeit zum Opfer gefallen. Nirgends sonst hat man wohl eine solche Übereinandertürmung gefunden, wenn man bedenkt, dass unter dem republikanischen Haus Boni auf die *Favissae Palatinae* gestoßen ist; diese dunklen Höhlen, welche durch organische und unorganische Überreste klar als älteste Wohnungsstätten sich unserem erstaunten Auge kundgeben.

Das durch den neronianischen Bau zerstörte Haus, welches, wie wir schon oben andeuteten, wohl ungefähr in die Zeit Julius Cäsars zu setzen ist, bewahrt ganz köstliche Überreste reicher Dekoration, und ist diese Dekoration höchst eigentümlich und interessant, weil sich darin klar und deutlich ägyptische Motive zeigen. Trotz der Zerstörungen Neros und Domitians sind nicht nur große Wandflächen erhalten, sondern auch ein weites Stück der Wölbung eines großen Saales, in den dann später die Vivaria hineingebaut wurden. Auf den Wänden haben die Dekorationen die Form von Kandelabern, welche mit den Federn

der Osiris geschmückt sind, während die Decke mit großen Teppichen bespannt erscheint, auf welchen große blaue Flüsse mit goldenen Lichtern gemalt sind.

Das andere, ältere republikanische Haus, welches unter dem *Lararium* aufgefunden worden ist, zeigt nicht nur in einigen ganz unversehrt erhaltenen Räumen eine eigentümliche Wanddekoration von gemalten Achat- und Alabasterplatten, sondern auch Fußböden, welche in ihrer Art eigentlich als einzig dastehend anzusehen sind. Keine Marmorart ist dazu gebraucht worden, sondern nur weißer Stein und ganz gewöhnliche Flußsteine in verschiedenen Farben.

Bei diesen Arbeiten hat es sich auch klar ergeben, daß die Meinung, das Haus der Flavier überbrücke das Intermontium, zu den Fabeln zu rechnen ist.

Unter dem Triclinium ist aber das prächtig geschmückte Haus zum Vorschein gekommen. Boni glaubt es in die Zeit des Augustus oder in die des jungen Tiberius setzen zu können, und sicher gehören die herrlichen Malereien mit Szenen aus der Odysee zu dem Schönsten, was von der antiken Malkunst bis auf uns gekommen ist. Ganz fabelhaft reich und herrlich war dann die Dekoration dieser Räume mit den verschiedensten farbigen Emaillen und echten Vergoldungen. Von Neros Palast ist das einzige wirklich wohlerhaltene, auf das man bis jetzt gestoßen ist, ein großer Marmorfußboden, welcher neben dem linken Nymphäum beim großen Triclinium des Domitian zum Vorschein gekommen ist. Malereien und Marmorarbeiten zeigen wieder einmal, wie unsinnig es ist, diese Dekorationen immer als pompejanisch bezeichnen zu wollen, während auch das Beste in der campanischen Provinzstadt nur als ein Echo der herrlichen Leistungen der dekorativen Künstler Roms angesehen werden kann. Neben den einfachen bekannten Maltechniken, die wir eben aus Pompeji kennen, zeigen sich hier im Mittelpunkt der römischen Kultur ganz raffinierte Techniken. Einige Decken sind mit feinsten Stuckdekorationen, die mit echten Vergoldungen abwechseln, dekoriert und was uns noch mehr in Erstaunen setzt, ist, daß zum Wandschmuck auch die feinsten Emaillen zwischen den Stucken eingelassen sind.

Wie vieles wird von den Renaissancedekorationen klar, wenn man diese antiken Herrlichkeiten gesehen hat. Was Pinturicchio in dem Appartemento Borgia, Raffael in den Stanzen und in Villa Madama machten, hat immer klare Anlehnungen an diese römischen Dekorationen, von denen die ganze Groteskenkunst abhängt. Was Villa Madama betrifft, so debattiert man gerade in diesen Tagen mächtig über das Los des herrlichen raffaelischen Baues. Man sagt, daß ein Fremder die Villa kaufen möchte, und beklagt allgemein, daß das geschehen könnte. Nach Raffaels Plan von Guilio Romano und Giovanni da Udine ausgeführt, entsprach die Villa, die dann bis auf uns gekommen ist, nicht dem, was der *Urbinate* machen wollte. Leider blieb das Werk immer unfertig. Als Papst Leo X. starb, verließ man sie und sie wurde von den Landsknechten während der fürchterlichen Plünderung Roms 1527 in Brand gesteckt. Im Jahre 1537 bezog sie Margarethe, die als Witwe des Großherzogs Alexander von Toskana den Ottavio Farnese geheiratet hatte. Im achtzehnten Jahrhundert ging die Villa von den Farnesen auf die Bourbonen von Neapel über. Gäste waren dort häufig und Benedikt XIII. liebte es, dort jedes Jahr verschiedene Monate zuzubringen. Im neunzehnten Jahrhundert sank sie zur Scheune herab und erst seit kurzer Zeit wurden die Landleute, die darin hausten, aus den herrlichen Hallen entfernt.

Von der Antike zur Renaissance, von der Renaissance bis in die Kunstkämpfe, welche eben jetzt Maler und Bildhauer aufregen, ist der Weg in Rom natürlich. Für das nächste Frühjahr ist neben der gewöhnlichen Ausstellung der Società degli amatori e cultori di belle arti eine Ausstellung der neugegründeten Sezession geplant. Der Kampf, welcher in der alten Gesellschaft schon immer bestand zwischen denen, die die Jahresausstellung einfach als einen Markt ansahen, in welchem die Werke nur den Zweck haben sollen, Käufer anzulocken, und den anderen, die bloß an die Qualität der Werke dachten, entbrannte wütend und endigte mit dem Austritt der besten jungen Kräfte, welche die neue Gesellschaft »Sezession« bildeten. Die Ausstellungen werden im gleichen Palast gehalten und die beiden Gesellschaften suchen nun jede gute Kraft für ihre besondere Abteilung zu gewinnen. Schon weiß man, daß die Beteiligung aus den verschiedenen Ländern Europas eine sehr rege sein wird. Alles, was in Italien an jungen Künstlern von Bedeutung ist, wird zur Sezession halten.

FEDERICO HERMANIN.

NEKROLOGE

Hermann Bever, der frühere Konservator der Kgl. Gemäldegalerie zu Schleißheim, ist im Alter von 67 Jahren gestorben. Er war als Maler aus der Pilotyschule hervorgegangen. Von ihm stammt auch der Katalog zu der immer noch umfangreichen Schleißheimer Gemäldesammlung.

PERSONALIEN

Dem Architekten Professor **William Lossow** in Dresden verlieh der König von Sachsen den Titel eines Geheimen Hofrates. Lossow ist, wie bekannt, Direktor der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums in Dresden, außerdem Mitinhaber der bekannten Architektenfirma Lossow & Kühne.

Die Bildhauerin **Jenny von Bary-Doussin,** die Gattin des Bayreuther Wagnersängers Alfred von Bary, erhielt von dem Erbprinz-Regenten der Fürstentümer Reuß die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Das Schaffen der Künstlerin hat Max Lehrs in der Zeitschrift f. bild. Kunst (Oktober 1911) gewürdigt.

Dem Maler **Felix Possart** in Berlin ist vom Kultusminister der Titel Professor verliehen worden, ebenso dem Bildhauer **Nicolaus Friedrich** in Charlottenburg.

Danzig. Zum Konservator des Stadtmuseums und des Westpreuß. Provinzial-Kunstgewerbemuseums in Danzig ist der bisherige Assistent am Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg, Dr. **Hans Friedrich Secker**, berufen worden.

WETTBEWERBE

Bei dem **Wettbewerb** um die Errichtung **von Beamten- und Arbeiterhäusern für Barmen** hat das Preisgericht, dem unter anderen Prof. Metzendorf und Hermann Jansen-Berlin angehörten, die Entscheidung getroffen. Den ersten Preis von 3000 M. erhielten die Architekten Schnatz und Minke in Essen, zwei zweite von je 1250 M. Hugo Böcker in Barmen und J. Köster in Essen, den dritten die Architekten W. Eckenrath-Einsahl und W. Schurich in Barmen. Angekauft wurden zwei Entwürfe.

DENKMÄLER

Lübeck. Die Herstellung des Reiterstandbildes auf dem Denkmal Kaiser Wilhelms des Großen in Lübeck ist **Louis Tuaillon** für 150000 Mark übertragen worden.

Der **Pariser Stadtrat** hat sich für den Ankauf eines **Denkmals für Elsaß-Lothringen** entschieden, dessen Entwurf von dem Bildhauer **Ancelin** herrührt. Das Denkmal soll an einem öffentlichen Platze aufgestellt werden, womöglich vor der Gare de l'Est, damit die aus dem Elsaß und Deutschland kommenden Reisenden gleich bei der Ankunft sehen, daß man in Frankreich die verlorenen Brüder nicht vergißt. Indessen macht die Aufstellung einige Schwierigkeiten, denn das Denkmal soll nicht weniger als 14 Meter hoch und entsprechend breit werden, würde also den Verkehr nicht wenig behindern. Aus diesem Grunde werden wir wohl so bald nicht die Verwirklichung des Projektes erleben.

AUSGRABUNGEN

Ägyptische Ausgrabungen. In den Totenstätten von Memphis hat J. E. Quibell zwei Winter lang Ausgrabungen geleitet und auf einem kleinen Streifen mehr als 400 ziemlich gleichförmige Gräber meist aus der zweiten und dritten Dynastie aufgedeckt. Die Ausgrabungen zeigten, daß die Grabkammern in der Form eines Hauses erbaut waren und zwar eines in jeder Beziehung vollständigen Wohnhauses; selbst ein Badezimmer war darin enthalten. Daraus geht hervor, daß die für den Toten notwendig befundenen Vorrichtungen damals noch systematischer ausgedacht und ausgeführt waren als in späteren Epochen. Bedeutende Einzelfunde sind in diesen unterirdischen Kammern nicht gemacht worden, denn schon im frühen Altertum waren Grabräuber dahintergekommen. Nichtsdestoweniger wurde eine größere Anzahl Gefäße und Teller, auch kupferne Schüsseln und Weingefäße gefunden, sowie Fragmente einer hölzernen Anrichte. Die Siegel auf den Vorratsgefäßen waren in mehreren Gräbern mit Königskartuschen versehen, wodurch die Daten der Gräber ziemlich sicher festgestellt werden konnten. Die Wände der unterirdischen Zugänge in diesen Gräbern waren mit Malereien bedeckt. — Am westlichen Ufer des Nil, 45 km nördlich von Assiut und ungefähr 300 km südlich von Kairo hat Aylward M. Blackmann Ausgrabungen gemacht und zwar zu Mêr (Mîr). Die Wüste hinter Mêr barg die Nekropole von Kusae (Kussai, El-Kusîje, altägyptische Gôsu). Die Bewohner von Kusae wurden dort von den frühesten Zeiten der ägyptischen Dynastien bis in die gräkorömische Periode begraben, so daß die Hügel bienenkorbähnlich mit den Felsgräbern der Reichen bedeckt waren, während die arme Bevölkerung in der sandigen Ebene unterhalb der vornehmen Gräber begraben war. Sechs mit Reliefs oder Malereien bedeckte Gräber wurden gefunden; das früheste gehört in die sechste Dynastie, die übrigen fünf in das mittlere Reich, in dem sie eine eigene Gruppe von fünf aufeinander folgenden Fürstengenerationen zeigen. Zwei der Grabkapellen, die früheste und die letzte aus der Gruppe des mittleren Reichs wurden von Blackmann vollständig aufgenommen. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die **Pariser Kunstgewerbeausstellung.** Die Frage der zuerst für 1915, dann für 1916 beabsichtigten Kunstgewerbeausstellung in Paris ist immer noch nicht endgültig entschieden und aufgeklärt. Nachdem der Pariser Stadtrat sich zu der Auffassung bekannt hat, es dürfe auf der Ausstellung nicht nur das moderne Kunsthandwerk vertreten sein, sondern auch die in den alten Stilen arbeitenden Fabrikanten des Faubourg St. Antoine müßten zur Sprache kommen, hat sich der Deputierte Francis Carnot, der als Vorsitzender der Union des Arts Décoratifs eifrig für eine Renaissance des französischen Kunsthandwerks arbeitet, einen offenen Brief gegen diesen Beschluß des Stadtrats gerichtet, worin er den unvermeidlichen gänzlichen Untergang des französischen Kunsthandwerks voraussagt, wenn dem Beschlusse des Stadtrats nachgegeben werde. Carnot stellt sich in seinem Schreiben ganz auf den Standpunkt des Bildhauers Carabin, der vor vier Jahren als Berichterstatter des Pariser Stadtrats zu der Münchener Kunstgewerbeausstellung entsandt war und darüber einen Bericht abfaßte, der geradezu niederschmetternd für das französische Kunstgewerbe war. Carabin und Carnot stehen ja auch nicht allein mit ihrer Ansicht, sondern so ziemlich alle Franzosen und Ausländer, die wirklich imstande sind, die Leistungen der deutschen, englischen, französischen Kunsthandwerker zu vergleichen, wissen, daß Frankreich in der Tat auf dem Gebiete ganz gewaltig ins Hintertreffen geraten ist. Trotzdem wäre es höchst unwahrscheinlich, daß man die Fabrikanten der alten Meubles de style einfach von der Beteiligung an der beabsichtigten Ausstellung ausschlösse, — wenn diese Ausstellung überhaupt zustande käme. Das allerwahrscheinlichste ist nämlich, daß die Ausstellung gar nicht stattfindet. Die Franzosen fürchten sich vor einer Niederlage angesichts der ganzen Welt. Aus dem nämlichen uneingestandenen Grunde haben sie ja auch die bisher seit einem halben Jahrhundert innegehaltene Serie ihrer großen Weltausstellungen unterbrochen, weil die letzte im Jahre 1900 die Inferiorität der französischen Industrie gegenüber fast allen anderen Ländern Europas sehr deutlich gezeigt hatte. Aus der geplanten Kunstgewerbeausstellung wird sehr wahrscheinlich überhaupt nichts werden, und die Franzosen haben eine ganz plausible Entschuldigung, indem ihnen in Paris kein Ausstellungsplatz und kein Ausstellungspalais zur Verfügung steht. Sehr wahrscheinlich wird man sich dieser Entschuldigung bedienen, um die kunstgewerbliche Ausstellung ad calendas graecas zu verschieben.

In der Generalversammlung des **Pariser Herbstsalons** hat es einen kleinen Sturm gegeben, dessen Spitze, wie vorauszusehen, gegen die Ausländer gerichtet war. Ein Mitglied schlug vor, die Ausländer sollten in Zukunft der Jury überhaupt nicht mehr angehören dürfen, und der Präsident machte den Vorschlag, daß hinfort nur der dritte Teil der Jurymitglieder Ausländer sein dürfen. Dieser Vorschlag wäre ohne Zweifel angenommen worden, wenn er nicht den Statuten gemäß zuerst von dem Komitee beraten werden müßte, um dann erst einer Generalversammlung unterbreitet zu werden. Dies wird also jetzt geschehen, und auf jeden Fall wird die nächste Ausstellung von einer Jury beurteilt werden, die eine französische Zweidrittelmehrheit hat. Ob dadurch die Ausstellung besser werden wird, müssen wir abwarten. Im übrigen hat die Geschichte nur symptomatische Bedeutung, indem sie zeigt, was es mit der in der französischen Presse so hartnäckig gerühmten

französischen Gastfreundschaft in Wirklichkeit auf sich hat. Bisher wurde im Herbstsalon kein Unterschied der Nationalität gemacht, was die Mitgliederschaft anlangt, und so wird es auch in Zukunft bleiben. Die Mitglieder der Jury wurden durch das Los bestimmt, und da konnte es dann in der Tat vorkommen, daß wenigstens in der einen oder anderen Sektion die Ausländer die Mehrheit hatten, so bei der diesjährigen Ausstellung in der Architektur, wo drei Ausländer und ein Franzose über die Aufnahme der eingesandten Arbeiten entschieden. In der Malerei hatten übrigens die Franzosen auch in diesem Jahre die starke Mehrheit, und das zeigt, daß die bei Gelegenheit der kubistischen Manifestation vom Zaune gebrochene Gegnerschaft gegen die Ausländer in der Tat der wirklichen Begründung entbehrt, denn da die Ausländer in der Jury für Malerei nicht die Mehrheit hatten, können sie doch wohl nicht für das starke Auftreten der Kubisten verantwortlich gemacht werden.

Chemnitz. Durch die Veranstaltung der Graphischen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ist die Kunsthütte weitesten Kreisen bekannt geworden. Und sie darf sich jetzt gratulieren, daß sie das in ihrer Geschichte bedeutungsvolle Jahr 1912 mit einer Ausstellung beschloß, die jedem großen Kunstzentrum Ehre machen würde. Die Dezemberausstellung bietet in gegen 70 Werken eine Münchener Kunstschau, die einen interessanten Überblick über den gegenwärtigen Stand des Kunstschaffens in München gewährt, wie es zurzeit die Herrschaft hat. Die Malkultur, die München in den letzten Jahrzehnten das Gepräge gibt, findet in der Ausstellung in Putz, Püttner, Georgi, Erler ihre besten Vertreter. Putz zeigt einen ungemein frischen, ursprünglichen Kinderakt, eine in den Tonwerten und in der farbigen Gesamtstimmung glänzendes Werk: »Am Ufer« und einen virtuos gekonnten »Liegenden Akt«. Dem beweglichen Meraner, der schon einen leichten femininen Einschlag hat, steht der männlichere, herbere Norddeutsche Püttner mit seinem bekannten »Ausblick«, einem innerlich farbig empfundenen »Puppenstilleben« und einem »Interieur« gegenüber. Georgi zeigt in den beiden Bildnissen seiner Gattin, (Astern, Dame mit blauer Tasse), eine potenzierte Geschmackskunst, wie auch Erler, um ein Strich kühler, nur verlieren beide etwas an Empfindungswärme, geben zuviel Augenkultur im Gegensatz zu Münzers »Atelierszene«. Auch Josse Goosens, der Düsseldorfer, dessen Farbengebung nicht die Georgische Farbenkultivierung aufweist, sei hier erwähnt. Ihm scheint die Farbe mehr als jenen notwendiger Wesensausdruck, sie liegt ihm gleichsam im Blute. Gut ist mit drei Werken Diez und der nervös bewegliche Habermann, charakteristisch Eichler vertreten, dessen Werken immer etwas gutmütig Bodenständiges haben, ebenso charakteristisch die Landschafter Bechler, Heider, Hoch, Kaiser, Reiser, Wieland, Bürck und als jüngster Lamm, der nicht nur technisch, sondern auch in der künstlerischen Ausschöpfung des Objekts (Einöde Baumfurt) interessiert. Das Kompositionsbild hat interessante Vertreter; den stark dekorativ empfindenden Strathmann mit seinem grausigen, fast grotesk-grausigen »Ansturm«, in dem gebundene Größe, Rhythmus, Imposantes liegt, Gallhof mit der »Versuchung des Ritters«, deren kalte Farbtöne in ihrer Nebeneinanderstellung besondere Reize bieten, die beiden jungen, aber sehr starken Talente Bechstein und Lincker. Zügel und Junghanns repräsentieren das Tierbild der Münchener Schule. Ein Uhde der letzten Jahre, Kellers ekstatische »Kreuzigung«, Janks abgeklärte »Reitende Batterie«, ein Firlesches Porträt vervollständigen das Gesamtbild, das zuletzt eine höchst persönliche Note durch zwei kleinformatige, aber groß empfundene köstliche Landschaften Toni Stadlers erhält. *F. W.*

New York. Die **Berliner Photographische Gesellschaft** hat hier eine **Ausstellung zeitgenössischer Deutscher Graphischer Kunst** eröffnet. Es ist auf das freudigste zu begrüßen, daß sich endlich jemand gefunden hat, der den Amerikanern zeigt, daß tatsächlich eine solche existiert und ihnen Gelegenheit gibt, sie mit eignen Augen kennen zu lernen. Soweit es sich nicht um alte Meister handelt, findet man bei den hiesigen Kunsthändlern und auf den Auktionen, die oft wahre Rekordpreise für Dürer, Rembrandt usw. usw. bringen, nur englische und ein paar französische Namen. Beinahe unbekannt sind hier Klinger, Schmutzer, Stauffer-Bern oder Thoma. Im Publikum ist ein großes Interesse für Graphik vorhanden, aber es kennt fast nur Whistler, daneben Seymour Haden, Haig, Fitton, Pennel und momentan besonders Edwards, Stevenson, Miller. Letztere haben die Technik der Mezzotintos wieder aufgenommen, wirken aber auf die Dauer zu süß und geleckt und rechtfertigen auf keinen Fall die exorbiant hohen Preise, die sie zurzeit auf Auktionen in Amerika erzielen. Martin Birnbaum, der Leiter der New Yorker Filiale der Berliner Photographischen Gesellschaft, hat die Pionierarbeit für diesen Zweig der deutschen Kunst hier geleistet. Schon Anfang dieses Jahres brachte er eine hervorragend gute Kollektion von Radierungen Hermann Strucks, die, in den großen Zeitungen viel und günstig besprochen, Aufsehen und Interesse erregte. Die Herbstsaison eröffnete er mit einer Ausstellung von Arbeiten Marcus Behmers und jetzt bringt er in diesen 330 sorgfältig ausgewählten Nummern eine Sammlung moderner deutscher Graphik. Und daß er neben bewährten Meistern auch die jungen, suchenden gebracht hat, sei besonders freudig hier hervorgehoben.

E. Herrmann.

SAMMLUNGEN

× **Die Museumsbauten in Dahlem bei Berlin.** Was vor sechs Jahren in der oft genannten Denkschrift Wilhelm Bodes als Plan entwickelt wurde und damals fast wie eine Phantasterei erschien, soll nun Wirklichkeit werden. Kaiser Wilhelm hat dem Entwurf von Bruno Paul, der im Auftrage der Museumsverwaltung ein Projekt für die neuen Bauten in Dahlem entworfen hatte, zugestimmt. Nach allem, was man sich in Berlin erzählt, scheint auch hier nicht alles glatt gegangen zu sein, sondern es war zunächst ein Hindernis zu überwinden, das mit dem »Kolk«-Krieg am Kupfergraben auf der Berliner Museumsinsel verzweifelte Ähnlichkeit hatte. Das preußische Arbeitsministerium kann sich offenbar nicht leicht dazu entschließen, die Pläne der Museumsverwaltung resp. des Kultusministeriums, auch wenn sie von vornherein das Richtige treffen, zu unterstützen. Es scheint, daß auch hier, wie im Falle Museumsinsel, erst die oberste Instanz eingreifen mußte. Es handelt sich in Dahlem um eine größere Gruppe von Baulichkeiten. Bruno Paul hat sie in seinem interessanten Entwurf zu einer festen Einheit zusammengeschlossen. Er denkt an ein Forum von Museumsbauten, an einen rechteckigen Platz von stattlicher Ausdehnung, an dessen Ostseite das Asiatische Museum Platz finden soll, während die drei anderen Seiten von den Gebäuden für die Sammlungen zur Völkerkunde angenommen werden sollen: dem Asiatischen gegenüber das Amerikanische Museum, rechts und links, an den Längsseiten des Platzes, das Ozeanische und Afrikanische. Wie es mit diesen ethnologischen Museen werden soll, ist noch nicht ausgemacht. Neuerdings hat man in Aussicht genommen, ihnen eventuell noch das geplante Kolonial-Museum anzufügen. Aber der Gedanke der einheitlichen Gruppierung

und der Verbindung der einzelnen Gebäude durch Kolonnaden ist im Prinzip angenommen — ein Resultat, dessen man sich freuen darf. Und die Gestalt des Asiatischen Museums, das zuerst in Angriff genommen werden soll, steht nunmehr fest. Paul hat dabei von dem üblichen Schema der Berliner Museumsbauten abgesehen und mit feinem Gefühl für die landschaftlichere Umgebung eine Fassadenentwicklung gewählt, die mehr an einen ländlichen Herrensitz als an einen städtischen Prunkbau erinnert. Sein Modell zeigt eine geschlossene Baumasse von angenehmen Verhältnissen, mit grau verputzten Flächen, denen an mehreren Stellen Werksteine eingefügt sind, und mit einem Mansardendach von bestimmtem berlinisch-märkischen Charakter. Nach dem Platz zu ergibt sich eine zweigeschossige Front mit vorspringendem Mittelrisalit, an dem sechs aufstrebende Säulen den Haupteingang betonen und das kräftige Gesims tragen, das von einer Art Attika gekrönt wird. Der Dachgiebel, der hier ansetzt, springt zurück, so daß für das Auge des Beschauers vom Platze aus jene Attika die obere Begrenzung der Fassade darstellt. An den Seiten und rückwärts zeigt das Gebäude drei Stockwerke, da hier bei abfallendem Gelände ein Sockelgeschoß sichtbar wird. Der Grundriß besticht durch eine klare Gestaltung. Die Baulichkeiten ziehen sich um vier Höfe, die durch die Einfügung eines breiten Querflügels und kleinerer Verbindungsdurchgänge entstehen. Der Querflügel, der in der Mitte der ganzen Anlage liegt, stellt zugleich das Zentrum des Museums dar, da er das Hauptstück der Sammlungen enthält: die M'schatta-Fassade, die einst der Sultan Abdul Hamid dem Kaiser zum Geschenk gemacht hat. Dies große Denkmal islamischer Baukunst wird hier endlich eine würdige Aufstellung finden. Durch das Vestibul gelangt der Besucher des Museums geradeaus in einen Vorsaal und dann sofort in die mächtige Halle, wo er sich diesen wunderbaren Resten eines märchenhaften Wüstenschlosses gegenüber sieht. Die Halle, 48 Meter breit, 15 Meter tief, durch zwei Geschosse durchgeführt, hat nach jenem Vorsaal hin eine halbrunde Ausbuchtung mit Oberlicht und erhält überdies durch kolossale Fenster nach den ersten beiden Höfen zu das reichliche Licht, dessen die M'schatta-Fassade bedarf. Das ungleiche Gelände brachte auf den Gedanken, die Sohle der einzelnen Stockwerke nicht ganz gleichmäßig zu halten. Zum Vorraum des M'schatta-Saales führt eine Treppe etwa über einen Meter hinab. Rechts und links dagegen, wo der Weg durch die Außenflügel geht, schreitet der Besucher einige Stufen hinauf, so daß sich rings Verschiedenheiten und Abwechselungen ergeben. Da, wo zwischen den Mauern der M'schatta-Fassade ein Portal eingebaut ist, führt auch ein Durchgang weiter in die rückwärts gelegenen Säle. Zu den Seiten aber hat die große Mittelhalle keine Eingänge, sondern nur Bogenöffnungen, welche die Durchgänge der Seitenflügel frei lassen, so daß sich von dort hübsche Blicke in den M'schatta-Saal hinab bieten. Bei der Anordnung der übrigen Räumlichkeiten, in denen also der Berliner Gesamtbesitz an asiatischer Kunst einquartiert wird — mit Ausnahme der ältesten vorderasiatischen Denkmäler, die auf der Berliner Museumsinsel zwischen Ägyptischem und Pergamon-Museum ihren natürlichen Platz erhalten —, ist eine prinzipielle Scheidung in Säle der Schausammlung und Räume der Studiensammlung durchgeführt. So, daß der Besucher aus der gewaltigen Fülle islamischer, persischer, indischer, chinesischer, japanischer, koreanischer Kunstwerke nur die wichtigsten und bezeichnendsten Stücke sieht und nicht durch die Riesenmenge verwirrt wird, die außerdem noch vorhanden ist und für Spezialstudien in dem benachbarten Raume zur Verfügung steht.

Dresden. Auf der Versteigerung der Sammlung Lippmann wurde für die Königliche Skulpturensammlung die Holzstatue einer Judith mit dem Haupte des Holofernes erworben, eine um 1500 entstandene süddeutsche Arbeit. Sie ist in dem kleinen Zimmer der Sammlung für Originalbildwerke der nachantiken Zeit ausgestellt.

Ein kleiner Beitrag zu der an Überraschungen und Geheimnissen so reichen Chronik der **Diebstähle in französischen Museen** wird uns von dem Städtchen Bergues im französischen Flandern geliefert. Aus dem dortigen Museum wurden vor vier Jahren einige Bilder gestohlen oder vielmehr: vor vier Jahren entdeckte man, daß gewisse Bilder, die früher in dem Museum waren, sich nicht mehr darin befanden. Bei dieser Entdeckung blieb es, wenigstens für die weitere Öffentlichkeit. Im geheimen aber scheint man sich damit nicht begnügt zu haben, denn jetzt erfährt man, daß eines der verschwundenen Gemälde wieder in dem Museum zu sehen ist, und daß die Rückkehr anderer mit Bestimmtheit erwartet werden darf. Die näheren Umstände aber werden sorgfältig verschwiegen, und die Leitung des Museums von Bergues sagt nur sehr mysteriös: »Die Bedingungen der Rückgabe erlauben uns nicht, auf den Vorfall näher einzugehen«. Wenn man hoffen könnte, die Monna Lisa auch unter solchen Bedingungen wiederzusehen, könnte man sich wohl zufrieden erklären, aber damit hat es gute Wege. Übrigens wurde das rätselhafte Verschwinden der Monna Lisa neulich in der Deputiertenkammer erwähnt, wo ein Deputierter mit der Miene des um ein tiefes Geheimnis Wissenden behauptete, die Monna Lisa habe den Louvre überhaupt niemals verlassen. Weiter sagte der Mann nichts, aber vermutlich ist das nur eine Bestätigung der schon lange ausgesprochenen Ansicht, daß das Bild nicht gestohlen, sondern von den Beamten des Louvre verdorben und total zugrunde gerichtet worden ist, — eine Version, die schließlich noch schlimmer ist als der Diebstahl, der uns doch wenigstens die leise Hoffnung ließ, das Bild könne eines Tages wieder auftauchen und der Öffentlichkeit zugute kommen, einerlei ob in Frankreich oder anderswo.

VEREINE

⊙ In der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Cohn-Wiener über eine deutsche Vorstufe der Goldenen Pforte in Freiberg in Sachsen. Er führte die bisher wenig beachteten Reste romanischer Architekturteile aus dem ehemaligen Vinzenzkloster in Breslau vor, ein doppelseitig skulpiertes Tympanon, jetzt im Museum, und zwar unbegreiflicherweise mit der einen Seite in die Wand vermauert, ein Portal, das in die Magdalenenkirche eingebaut wurde, und ein Tympanon der Sandkirche. Alle diese Werke lassen sich stilkritisch und urkundlich in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren. In der Art der Ornamentierung der Säulen, in dem figuralen Schmuck der Archivolten und in dem Typus der Madonna zeigt sich so nahe Verwandtschaft mit der Freiberger Goldenen Pforte, daß der Vortragende in den schlesischen Arbeiten eine Vorstufe dieses Hauptwerkes spätromanischer Plastik in Deutschland erkennen zu sollen glaubt. Herr Friedländer sprach hierauf über einen silbernen Pokal im Besitz des Fürsten Lobkowitz in Raudnitz in Schlesien, der mit zwölf Muschelschnitten verziert ist, von denen elf die Taten des Herkules, der zwölfte die Geburt Christi darstellen. Das Inventar der Kunstschätze in Schloß Raudnitz datiert den Becher in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf der Prager Ausstellung von 1891 wurde er sogar in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts versetzt. Nach den Marken, die der Pokal trägt, ist er nürnbergisch, und zwar

sicher vor 1541 entstanden, da er noch nicht das Beschauzeichen aufweist, das nach dieser Zeit obligatorisch wurde. Außer dem Nürnberger »N« trägt das Stück ein bisher nicht näher gedeutetes Monogramm. Es zeigt sich nun, daß die Muschelschnitte mit den Herkulestaten nach einer Folge von zwölf Zeichnungen Dürers gearbeitet sind, die das Datum 1511 tragen und in der Bremer Kunsthalle aufbewahrt werden. (Der zwölfte Muschelschnitt des Bechers ist in späterer Zeit durch ein Wappen ersetzt worden.) Der Zusammenhang wäre vielleicht schon früher bemerkt worden, wenn Lippmann die Zeichnungen in seinen Dürerkodex aufgenommen hätte. Pauli trat in einem Aufsatz des Bremer Jahrbuches für die Echtheit der Zeichnungen ein und dachte an die Möglichkeit, daß sie zum Schmuck eines Buches bestimmt gewesen seien. Die Technik der sehr sauber ausgeführten und mit weißer Farbe gehöhten Zeichnungen, die Lippmann zu seinem Zweifel verführte, erklärt sich nun aus der besonderen Bestimmung der Blätter als Vorlagen für den Muschelschneider. Zwei andere in ähnlicher Weise behandelte Zeichnungen mit der Auferstehung (in Wien) und dem Kampf des Simson (in zwei Exemplaren in Berlin) von 1510 haben sich ebenfalls als Bildhauervorlagen erwiesen. Nach ihnen wurden zwei große Steinreliefs in der Fuggerkapelle der Annenkirche zu Augsburg gearbeitet. Ob der Becher auch auf einen Entwurf Dürers zurückgeht, läßt sich nicht entscheiden. Max Rosenberg bringt als Goldschmied Ludwig Krug in Vorschlag, nach der Beziehung zu einem nur in der Zeichnung des Aschaffenburger Heiltumsbuches erhaltenen Stück. Es ergibt sich aber die Schwierigkeit, daß Krug erst 1522 Meister wurde. Von Wichtigkeit ist gerade die durch die Beziehung zu Dürers Zeichnungen von 1511 gewonnene Datierung des Bechers, die auch für die Einordnung verwandter Stücke maßgebend sein dürfte.

München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft. Sitzung vom 9. Dezember 1912. Der Vorsitzende Herr *Wolters* widmet dem Gedächtnis Winkelmanns einige Worte und gibt Mitteilungen geschäftlicher Art, wonach die offiziellen Sitzungsberichte der Gesellschaft, die zur Zeit 96 Mitglieder zählt, von nun an in der Seemannschen Kunstchronik erscheinen werden.

Herr *Berolzheimer* legt sechs vergoldete, mit kleinen Löchern zum Anmachen an ein Kästchen versehene Silbergüsse vor, die die Tugenden mit Ausnahme der Stärke vorstellen. Sie sind nach Kupferstichen des Marc Antonio Raimondi Bartsch 386—88, 390—92 gefertigt, vermutlich aber nicht nach frühen Drucken, sondern entweder nach retuschierten oder nach Aquarellen des Francesco Villamena. Die Vorzeichnungen für Marc Anton rühren nach allgemeiner Annahme von Raffael her, einzig Delaborde neigt dazu, Giulio Romano für den Urheber zu nehmen.

Herr *Habich* legt die Photographie einer Porträtminiatur von Hans Holbein d. J. vor, die, obwohl schon seit 1787 dem Meister zugeschrieben, bisher von der Wissenschaft nicht beachtet worden war und somit auch in dem Sammelband von Paul Ganz (Hans Holbein d. J., Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1912) keine Aufnahme gefunden hatte. Sie stellt einen jüngeren Mann in schwarzem Seidenkleid und schwarzer Samtmütze auf blauem Grund dar und trägt die Jahreszahl 1543. Die Hausmarke auf dem Ring des Dargestellten läßt ihn als ein Mitglied der Kaufmannsfamilie von Schwarzwald erkennen. Habich vermutet, daß das schöne Stück, daß in Bälde in einer wissenschaftlichen Zeitschrift publiziert werden soll, weshalb hier nicht näher darauf eingegangen werden kann, im Staalhof zu London entstanden ist.

Herr *Pringsheim* legt zwei Limogesplatten aus seiner Sammlung mit Darstellungen aus der Äneide vor, Äneas und Achates vor Dido und Äneas in den Elyseischen Gefilden der Unterwelt. Auf der Pariser Ausstellung 1867 befanden sich zwölf solcher Platten, und Victorien Sardou war es, der die Ähnlichkeit dieser Darstellungen mit Holzschnitten einer in seinem Besitz befindlichen Virgilausgabe von 1529 bemerkte. Das Original dieser Ausgabe war, wie dann Darcel nachwies, 1502 bei Grüninger in Straßburg erschienen. Der Bodesche Katalog der Sammlung Hainauer hatte acht solcher Limogestafeln verzeichnet. Neuerdings hat Marquet de Vasselot im ganzen ihrer 63 nachweisen können (Hauptsammler Jules Porgès, Paris mit 18 Stück, einzelne im Berliner Kunstgewerbemuseum, Kensington-, Louvre, Amsterdamer Museum usw.) und die Ergebnisse seiner Forschungen in einer Monographie (»Une suite d'Emaux Limousins à sujets tirés de L'Éneide, Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français 1912«), die eine Beschreibung von 55 dieser Platten enthält, niedergelegt. Acht Platten im Besitz der Baronin Salomon Rothschild-Paris konnten als unzugänglich nicht behandelt werden. Vasselots Feststellungen sind folgende: Virgilausgaben der fraglichen Art sind erschienen:

1. In Straßburg 1502 bei Grüninger. Herausgegeben von Seb. Brandt, Text lateinisch. Enthält außer der Äneis auch die Bucolien und Georgien. 215 Illustrationen, davon 143 auf die Äneis fallend. *Spruchbänder mit Namen.* 1515 ebenfalls bei Grüninger, eine deutsche Ausgabe mit nur 114 Illustrationen.

2. In Lyon bei Jacobus Saccon 1517 und bei Jean Crespin 1529. Sie sind mit den Grüningerschen Holzstöcken hergestellt. Die Spruchbänder häufig schadhaft, Namen manchmal unleserlich.

3. In Venedig 1519, 22, 33, 34, 37, 42, 44, 52. Kopien der Grüningerschen Illustrationen. *Spruchbänder ohne Namen.*

Von diesen Ausgaben kommt nur die von 1502 für die Limogen in Betracht. Die Ausgabe von 1515 enthält gar nicht alle Vorbilder und die Lyoner und Venetianer Drucke können wegen der teilweise unleserlichen oder überhaupt leeren Spruchbänder nicht als Vorlagen gedient haben, da der Limousiner Meister sicher nicht imstande gewesen wäre, die Namen selbständig zu ergänzen. Die Zeichnungen zu den Holzstöcken wurden von einem Unbekannten nach Angaben Sebastian Brandts hergestellt.

Die Entstehungszeit der hiernach gefertigten Limogen, von denen es keine einzige Dublette gibt, ist nach Contre-email, Stil und Technik in die Zeit zwischen 1525 und 1530 zu setzen. Der Meister ist unbekannt und wird nach dieser Serie benannt. Ebenso war bisher nicht zu eruieren, welchem Zweck die Platten gedient haben. Möglicherweise zur Ausschmückung eines Kabinetts, analog dem Cabinet des émaux im Inventar (1589) der Katharina von Medici.

Herr *L. Scherman* legte die Hauptstücke der auf seiner indischen Reise zusammengebrachten Sammlung von Textilien vor, die in der Technik der sogenannten *Brettchenweberei* hergestellt sind. Die Apparate selbst befanden sich s. Z. unter der übrigen Reiseausbeute in der Akademie der Wissenschaften; einer stammt aus Sikkim, zwei aus Birma; alle waren mitten von der Arbeit weg erworben und gewähren deshalb mit den halbfertigen Geweben den besten Einblick in die Herstellungsweise, die auch durch an Ort und Stelle aufgenommene Photographien Erläuterung findet. In Sikkim und den benachbarten Himalayastaaten entstehen in dieser Technik Gürtelbände und Borten mit Fransen; in Birma und den Shanstaaten arbeitet man so bestimmte Ausrüstungsgegenstände für den buddhistischen Kult: Bänder zur Verschnürung der heiligen Bücher, Trag-

netze für die Almosenschale und Gewandgürtel für die Priester, und außerdem derbe Sandalenspangen, Gurtbänder für Pferdesättel und zum Umhängen des Schwertes, hie und da auch schmale Börtchen, die an die Kante gewebter Frauengewänder genäht werden. Die Einfassung der Ledersättel, sowie der Innenbesatz der Sattelriemen in Manipur zeigen dieselbe Technik. Ihr Charakteristikum ist die Verwendung quadratischer Ledertäfelchen (in beliebiger Anzahl; die vorgezeigten Proben aus Hinterindien zählten zwischen 14 und 56); durch die Löcher an den Ecken wird je ein Kettfaden durchgezogen, so daß vor und hinter dem »Brettchen« die Fäden ein Dreieck bilden, das als Webfach für den Schuß dient. Durch eine Viertelsdrehung wird die untere Kettfadenlage nach oben gehoben und der zurückgeleitete Schuß kommt nun unter diese zu liegen. Durch die gleichmäßige Wendung der einzelnen Brettchen bilden sich Schnüre, die durch Querfäden zu einem Band vereinigt werden. In Bindung und Muster lassen sich mannigfache Wirkungen erzielen durch die Art der Fadenbespannung der Täfelchen, durch die Farbenstellung in den Kettfäden, durch Variierung der Drehrichtung usw.

Typisch bleibt immer die Umkehr, das ist die Stelle, wo die Brettchendrehung ihre Richtung wechselt; hierzu zwingt das Hindernis, das sich in der Schnurdrehung jenseits der Brettchen der Arbeit entgegenstellt. Im fertigen Stück äußert sich die Umkehr durch die entgegengesetzte Richtung der Fadenlage und eventuell des Musters.

Aus der Literatur über die Brettchenweberei in Altertum und Gegenwart hebt Scherman das grundlegende Buch von Frau Margarete *Lehmann-Filhês,* die übersichtliche Darstellung von *A. Götze* — wo auch die hochinteressante Ausgrabung des Wikingerschiffes (9. Jahrh.) mit einem vollständigen Webapparat besprochen wird — und besonders die neue Arbeit von *R. Stettiner* hervor, die die Brettchenweberei der schleswig-holsteinischen Moorfunde (um 300 n. Chr.) gründlich untersncht. Unter den altperuanischen Beständen des Münchener Ethnographischen Museums hat Scherman einige' Gewebe gefunden, die, wenn nicht in der gleichen, so doch in einer nahe verwandten Methode gearbeitet sein müssen. In dieser den Anfang der Weberei überhaupt zu sehen, ist sicher irrig, zumal überall, wo diese Technik sich findet, auch die gewöhnliche Webart in Übung war. Eher ist sie als Mittelding zwischen Seilerei und Weberei aufzufassen, von vorne herein nur dazu bestimmt, durch eine Vereinigung von Schnüren starke Bänder herzustellen und zwar in einer Arbeitsweise, die höchst genial das früher umständliche Zusammenfassen fertiger Schnüre mit der Nadel vereinfacht. Ob man diesen Fortschritt für so selbstverständlich halten darf, daß er an verschiedenen Stellen der Erde unabhängig in die Erscheinung treten konnte, ist sehr zu bezweifeln.

Herr *Wolters* legt ein attisches Lekythion von ungewöhnlicher Form vor, das eine Gliederung in Schulter und Kugel zeigt. Auf der Schulter ein Hündchen, Vögel und Gewächs dargestellt, auf der Kugel Szenen aus der Palästra, und zwar Knaben in sehr jugendlichem Alter beim Ballspiel, Ringen, Diskuswerfen, einer durch Mantel und Stab als Aufseher gekennzeichnet, ein anderer mit der Peitsche einen Kreisel treibend. Im Anschluß an diese Figur geht der Vortragende auf antike Kreisel, ihre Entwicklung und ihr Vorkommen als Nachbildungen (Weihgaben) sowie auf Abbildungen ein. Der Boden des Gefäßes zeigt einen Frauenkopf. Zum Schluß legt *Seine kgl. Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern* eine wohl aus Süditalien stammende Holzplastik vor, den Kopf eines ins 13. Jahrhundert zu setzenden Verkündigungsengels.

Bayersdorfer.

Die dieswinterliche **Mitgliederversammlung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft** findet am Sonnabend den 4. Januar 1913 in der k. k. Akademie der Wissenschaften zu Wien statt. Auf der Tagesordnung steht außer Berichten, Wahlen und Anträgen ein Vortrag von Dr. Wilhelm Köhler, der im Auftrage des Vereins die karolingischen Miniaturen bearbeitet, über die Hofmaler Karls des Großen.

STIFTUNGEN

München. Der Kommerzienrat Hermann Heinemann in München hat mit einem Kapital von 60000 M. zum Zwecke der Unterstützung der künstlerischen Ausbildung talentvoller, unbemittelter, dem deutschen Reiche angehörender Studierender der Kgl. Akademie der Künste in München eine **Stiftung** errichtet.

VERMISCHTES

Bildschmuck in den Eisenbahnwagen. Schon seit Jahren hat der »Bund Deutscher Verkehrsvereine« für die Verwirklichung dieses schönen Gedankens gearbeitet. Nunmehr soll aus der Absicht Tat werden. Mit der Leipziger Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe, dem Deutschen Buchgewerbeverein und der Firma R. Voigtländers Verlag zusammen hat der Bund ein Preisausschreiben erlassen, welches künstlerische Städte- und Landschaftsbilder, die sich zur Anbringung in den Eisenbahnwagen eignen, einforderte. Die bunten Bilder (17×28,5 cm groß) sollen in mehrfarbiger Lithographie vervielfältigt und in Rahmen unter Glas in den Eisenbahnabteilen aufgehängt werden. Für die Leipziger Akademie ist es überaus ehrenvoll, daß sie in dieser schönen und sicherlich sehr zukunftsreichen Sache so eingreifend mitgewirkt hat. Andererseits ist es zu bedauern, daß sich am »Bildschmuck« vorläufig nur die preußisch-hessische und elsaß-lothringische Eisenbahnverwaltung direkt beteiligt haben.

Das Preisausschreiben, dessen Ergebnis — mehrere hundert Einsendungen nebst den preisgekrönten und angekauften Entwürfen — am 14. und 15. Dezember d J. in der Aula der Leipziger Akademie der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht worden ist, hat ein überraschend gutes Resultat zur Folge gehabt. Die unzähligen bunten Bilderchen haben so recht gezeigt, wieviel Interesse unsere jüngere Künstlerschaft an den heimatlichen Schönheiten hat. Besonders zahlreich und auch qualitativ schön waren die Einsendungen aus Danzig und Erfurt, aber auch die übrigen Orte — Schwerin, Wildungen, Rügen, Lübeck usw. usw. — waren mit recht guten Entwürfen vertreten. Das Preisgericht, dem u. a. Professor M. Seliger, Geheimrat Klinger und die Professoren Hein und Horst-Schulze von der Leipziger Akademie angehörten, hatte wirklich ein tüchtiges Stück Arbeit zu bewältigen, als es unter den Vielen die Einen auszuwählen hatte! Preisgekrönt und angekauft wurden insgesamt 19 Bilder, unter denen *Ulrich Hübners* Marine-Aquarell (»Travemünde«), das in den zarten, duftigen violetten Tönen ein kleines Meisterstück darstellt, *M. Sterns* elegantes Düsseldorfer Stadtbild mit dem Schloß, *H. Maiers* geschmackvoll-dekoratives »Schloß Burg a.d. Wupper« und *H. Friedrichs* zwar plakathaft wirkendes, aber lustig farbiges »Seebad Zoppot« ganz besonders hervorgehoben zu werden verdienen. Die Urheber der übrigen preisgekrönten Entwürfe sind: *O. Heinrich* (»Rügen«), *P. Dienst* (»Krahntor Danzig«), *Stroisch* (»Bielefeld«), *A. Seifert* (»Erfurt«), *P. Schneider* (»Reichsgericht« und »Zoologischer Garten«, Leipzig), *O. Ubbelohde* (»Lübeck«), *F. Korwan* (»Westerland«), *H. Friedrich* (»Lübeck«), *H. Hartig* (»Stettin«), *G. Leschner* (»Bad Oeynhausen«), *P. Dienst,*

A. Liedtke, A. Trümper, M. Lazarus, W. Bruhe und *N. Schwabe.* Außerdem wurden noch, dem Preisausschreiben entsprechend, eine größere Anzahl von Bildern angekauft, darunter ein zweites hübsches Stadtbild aus Düsseldorf von *M. Stern,* eine sehr wirkungsvolle Ansicht des Leipziger Augustusplatzes bei Abendregen von *W. Matthes* und ein paar recht anmutige, waldige Landschafstveduten von *K. Sinchwitz* (Heidelberg, Gummersbach usw.). Unter den mit »Lob« ausgezeichneten Entwürfen sind vor allen Dingen zwei sehr fein empfundene, frische Ansichten von Rügen von *E. Büttner,* die bunte, aber doch ganz famos stimmungsvolle Krahntor-Ansicht aus Danzig von *Th. Urtnowski,* sowie mehrere geschmackvolle bunte Pastelle von *Fr. Herde* (Marburg a. d. Lahn, Erfurt usw.) aufgefallen.

M. Bernath.

Der Verkauf der **Tanzstunde von Degas** für 435000 Franken hat den seit Jahren in Paris besprochenen Gedanken, den Urhebern der Kunstwerke einen **Anteil an der Preissteigerung** zu sichern, wieder aktuell gemacht. Eine Delegation von Künstlern, an ihrer Spitze die Zeichner Willette und Ibels, sind von dem Ausschuß der Kunst und des Unterrichts der Deputiertenkammer empfangen worden, um ihre Ansichten darzulegen. Demnächst soll im Namen des Ausschusses der Kammer ein Gesetzentwurf vorgelegt werden, wonach bei allen Versteigerungen und sonstigen Verkäufen von Kunstwerken der Urheber oder seine Erben 50 Jahre lang nach dem Tode des Urhebers zwei Prozent der Kaufsumme erhalten sollen.

× **Ein Zimmer von Max Pechstein.** In einer kleineren Villa, die sich ein junger Kunstfreund in Zehlendorf-West bei Berlin mit ungewöhnlichem Geschmack erbauen ließ, hat Max Pechstein das Speisezimmer ausgemalt. Es ist wohl das erstemal, daß sich einem Vertreter der jüngsten Berliner Generation Gelegenheit bot, seine künstlerische Kraft an einer größeren und anspruchsvolleren Aufgabe zu erproben. Pechstein hat dies Probestück mit überraschendem Gelingen durchgeführt und ein Werk geschaffen, das wie kein zweites bisher Sinn und Wirkung der neuen Strömung in der Malerei offenbart. Es ist ein rechteckiger Raum im Erdgeschoß mit drei bis zum Fußboden herabgeführten Türen, durch die man in eine Gartenloggia gelangt. Die gesamte Wandfläche, die übrig bleibt, also vor allem das große Feld gegenüber diesen Glastüren, sodann die kleineren Stücke über den fünf Zimmertüren und die beiden Pfeiler der Fensterwand sind mit Leinewand überspannt, auf der Pechstein eine zusammenhängende, ganz frei gehaltene Idealkomposition angeordnet hat. Was den Beschauer umgibt, ist eine weite Landschaft mit Bergen und welligem Hügelgelände, über das der Blick ins Meer hinaus schweift. Eine Fülle junger Frauen treibt hier in paradiesischer Nacktheit ihr Spiel. Sie tummeln sich in einem Dasein, das ganz zwecklose Heiterkeit ist, pflücken Früchte, die sie, in ruhiger Stellung oder herbeieilend, in Körben, in Kübeln, in Säcken sammeln. Sie sitzen verträumt beieinander und blicken in die Ferne. Sie baden in der Meeresbucht — eine besonders schön gelungene Gruppe —, wo gerade ein Segelboot einläuft. Sie umarmen sich zärtlich und huldigen einer aus ihrem Kreise, die in königlicher Haltung aus dem Meere aufsteigt. Das alles ist aber ganz in der leicht andeutenden, summarischen, synthetischen Art gemalt, die man von Pechstein kennt. Nur völlig ohne alle Gewalttätigkeit und Roheit, vielmehr ganz leicht und zart. Drei Farben klingen zusammen: ein Gelbbraun, das die Hügellandschaft wie die Körper der Gestalten nur in großen Konturen, kaum mit ein wenig modellierender Schattierung innerhalb dieser Umrisse, festhält; das Grün der spärlichen Pflanzen, die am Boden wuchern, palmen- und kakteenartiger exotischer Gewächse, die sich in den Ecken kubistisch zusammendrängen, und der auf braunem Palmenschaft ruhenden Baumkronen, dazu das Blau der Ferne und des Meeres. Aber überall leuchtet eine weiße Grundfarbe durch, mit der die Leinewand zuerst bedeckt wurde.

Straßburg. Das **Engelmann-Stipendium** hat die Wissenschaftliche Gesellschaft in Straßburg in ihrer letzten Sitzung dem Münchener Privatdozenten **Dr. Hugo Kehrer** zu Arbeiten über spanische Kunst bewilligt.

Die seit einem Jahre von fast der gesamten französischen Presse betriebene **Campagne gegen Deutschland** und die Deutschen macht sich jetzt auch auf künstlerischem Gebiet geltend, wie man schon wahrnahm, als den Ausländern die Schuld für das allzu breite und laute Auftreten der Kubisten im Herbstsalon Schuld gegeben wurde. Jetzt entrüstet sich sogar eine Pariser Zeitung darüber, daß bei der Versteigerung der Sammlung Rouart 400 deutsche Händler, Museumsdirektoren und Sammler zugegen waren und mitsteigerten. Mehrere andere Blätter führen eine Campagne gegen einen Deutschen oder Deutsch-Schweizer, der bei Eyzies, wo man in den letzten Jahren verschiedene Funde prähistorischer Kunstwerke gemacht hat, vor fünf Jahren eine solche Fundstätte gekauft hat, Ausgrabungen veranstaltet und, wie die Blätter behaupten, alle seine Funde an deutsche Museen verkauft. Da es in Frankreich kein Ausfuhrverbot für Kunstwerke gibt, hat der Präfekt des Departements Dordogne sich anders geholfen und die Eintragung dieser Grotten, Höhlen und sonstigen Fundstätten in die Liste der gesetzlich geschützten »Monuments historiques« verfügt, so daß hinfort diesen bösen Deutschen das Handwerk gelegt ist. Ob die Bauern, die mit dem Verkaufe des Landes und mit den Ausgrabungen Geld verdienten, damit zufrieden sind, erfährt man nicht.

Auf dem Rathausplatz in **Berlin-Lankwitz** ist ein **Schmuckbrunnen** aufgestellt worden, eine Arbeit der Bildhauer Hinrichsen und Isenbeck in Friedenau. Das Werk ist in Muschelkalk ausgeführt. In der Mitte des Brunnensbeckens erhebt sich auf einer Säule die Gestalt einer Schnitterin, eine Sichel in der Hand.

Die **Hamburg-Amerika-Linie** will nach Entwürfen Gabriel von Seidls in München ihr bisheriges Hamburger Verwaltungsgebäude zu einer einheitlichen Baugruppe erweitern lassen.

Der Magistrat von **Kassel** beschloß, das Stipendium für kurhessische Künstler im Betrage von 2000 M. aus der Stiftung der Gräfin v. Bose dem Bildhauer und Keramiker Kurt Schmelz aus Marburg zuzuerkennen.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 15. 10. Januar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WIENER BRIEF

Die Wiener Herbstausstellungen stehen fast durchwegs im Zeichen der Retrospektive. Das frische Leben, das in den Räumen des auslogierten Hagenbundes pulsierte, fehlt. Jetzt, wo zum ersten Male eine Ausstellungssaison ohne die Mitwirkung des Bundes sich abspielt, merkt man erst so recht, was er im stagnierenden Wiener Kunstleben bedeutete und um wieviel ärmer wir geworden sind, seit er unfreiwillig seiner Tätigkeit entsagen mußte. Hoffentlich wird ihm in absehbarer Zeit ein Wiederaufblühen ermöglicht werden. Die Verwaltung der Stadt Wien hat durch die Kündigung des Bundeslokales jedenfalls eine völlige Desorientierung in Kunstfragen gezeigt, die um so bedauerlicher ist, als die Stadt Wien jetzt über eine für das Wiener Stadtbild außerordentlich wichtige Frage zu entscheiden haben wird: über das Karl-Lueger-Denkmal, das zwischen dem Rathause und dem Burgtheater, auf einem der schönsten Plätze Wiens, errichtet werden soll. Die erste Konkurrenz hat so klägliche Resultate gebracht, daß nicht einmal die Jury einen der Entwürfe zur Ausführung empfehlen konnte, trotzdem sie die vier Preise (Weyr, Müllner, Hegenbarth, Schwathe) und ebenso viele Anerkennungen verteilt hat. Weyr, Müllner und Schwathe sind nun zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert worden. Wenn das definitive Projekt einem der jetzt ausgestellten ähneln wird, so ist die Schönheit des Rathausplatzes wohl ein für allemal als gewesen zu betrachten.

An der »Verschönerung« des Stadtbildes wirken neben den Bildhauern (Altdenkmal!) aber besonders die Architekten in großzügigster Weise mit und unter den Architekten wieder besonders Ludwig Baumann, der in letzter Zeit fast alle großen Aufträge bekommt und dessen Kriegsministerium und Musikakademie, die jetzt ihrer Vollendung entgegengehen, ganze Bezirke für künstlerisch empfindende Menschen unpassierbar machen. Die Wirkung dieser beiden Riesenbauten ist eine seltene: sämtliche Kunstverständige, Kritiker und Laien aus den sonst feindlichsten Lagern Wiens stimmen diesmal einmütig in dem Urteil überein: daß es wohl in Wien und im gebildeten Europa kaum noch so unerhört scheußliche und geschmacklose Bauten gibt — ausgenommen vielleicht das neue technische Museum bei Schönbrunn (von Schneider), das jetzt auch bald fertig wird. Wien hat den wenig beneidenswerten Ruhm, bedeutende Baukünstler zu besitzen und seine großen Bauten von Nichtskönnern, die gute Beziehungen haben, aufführen zu lassen.

In den Ausstellungen gibt es gleich drei Zentenar-Gedächtnisausstellungen: im Künstlerhause Carl Rahl und Josef Haßlwander, in der Sezession Rudolf von Alt. Rahl, der Freund Hansens, eine robuste, expansive Natur, war in erster Linie Freskomaler und Wien und Athen besitzen eine Reihe von großen Kompositionen in und an öffentlichen Gebäuden und Kirchen. Die Ausstellung zeigte eine Anzahl von Zeichnungen, Skizzen, Kartons und Porträts, war aber nicht geeignet, dem, der Rahls große Kompositionen nicht kennt, irgend einen Begriff von seiner Bedeutung zu geben. Die vielen Porträts, die ausgestellt waren, waren sogar durchaus von geringer Qualität. Bloß eine Reihe von Ölskizzen vermochten zu interessieren. In ihnen ist eine Größe der Kompositionen, eine Fülle der Linie, eine Pracht und Kraft der Farbe, daß man oft an Delacroix, den berühmteren Zeitgenossen, denken muß. Die Ausstellung von Arbeiten Haßlwanders, eines Freundes Rahls, ist vielleicht nur aus diesem äußerlichen Grunde veranstaltet worden. Künstlerisch hat dieser verspätete und schwächliche Nachfolger der Altwiener Malergruppe um Waldmüller gar keine Bedeutung.

Die Alt-Ausstellung in der Sezession kann uns nichts Neues über den bekannten Künstler sagen; wohl aber ist sie mit großer Liebe, Umsicht und Geschmack zusammengestellt und zeigt Alt von seinen besten Seiten, da auf die Frühzeit und auf die Spätzeit ein besonderer Nachdruck gelegt wird. In den frühen Arbeiten aus den zwanziger bis in die vierziger Jahre manifestiert sich, analog dem Auftreten Menzels (mit dem aber Alt nicht in Vergleich gestellt werden soll!) ein antizipierter Freilichtimpressionismus, dem wir eine Reihe sehr bedeutender malerischer Leistungen verdanken. Später, in den sechziger bis achtziger Jahren, wird der Ton immer kälter, die Zeichnung immer härter und steifer, das Licht toter — das ist die Zeit, da Alt in Wien berühmt wurde. Im Alter, seit dem Anfange der neunziger Jahre, hat der Greis die Probleme seiner Jugend wieder aufgegriffen, natürlich in viel reiferer Weise. Damals ist er der eben gegründeten Sezession beigetreten und ist ihr erster Ehrenpräsident geworden. Bei den allerletzten Arbeiten des Künstlers, die ganz breit und wuchtig in großen Flecken hingesetzt sind, ist die Form gewiß zum Teil der unsicher gewordenen Hand zuzuschreiben, aber trotzdem haben diese Blätter gar nichts Greisenhaftes an sich, sondern bedeuten eine letzte große Vollendung. Wenn Alt auch gewiß kein Künstler war, der der Kunst »neue Wege« gewiesen oder selbst die allgemeine Entwickelung in irgend einer Weise beeinflußt hat, so steht sein »beschränktes« Schaffen im Kleinen auf einem hohen Niveau. Seine in Wien hochgeschätzten und teuer bezahlten Aquarelle — eine Wertung, bei der gewiß ganz andere als künstlerische Gründe mitspielen — veranlassen wenigstens manchen Wiener Sammler, einmal auch — unbewußt — nebenher Bilder von

malerischer Qualität zu kaufen — was sonst nicht immer vorkommen soll.

Endlich gibt es noch in der Galerie Miethke eine Gedächtnisausstellung des vor kurzem verstorbenen tschechischen Malers (urdeutschen Namens) Hans Schwaiger, dessen Bilder in größerer Menge freilich enttäuschen, so köstlich auch einige von den phantastischen, urderben und knorrigen Märchen- und Spukgeschichten sind. Das Zentrum bildet ein riesiges Aquarell mit vielen Hunderten von Gestalten und Köpfen, »Die Wiedertäufer«, bei dem aber der fehlende architektonisch-kompositionelle Aufbau der Gruppen das Ganze in ein wirres Nebeneinander von Details zerfallen läßt. Schwaiger war im Leben wie in der Kunst ein seltsamer Eigenbrödler und Sonderling, der weit abwärts stand und auch gar keinen Anschluß gesucht; ein letzter Ausläufer der Romantik Schwindscher Fassung, nur derber und urwüchsiger.

Lebende Künstler findet man diesmal — seltsame Fügung des Schicksals! — nur im altehrwürdigen Künstlerhause. Freilich nicht in der Ausstellung der üblichen malenden und bildhauernden Mitglieder. Die sind schon bei Lebzeiten meist gründlicher tot als so mancher, dessen 100. Geburtstag man heute feiert! Auch der Gast, der Karlsruher Professor Ludwig Dill, ist nicht der Mann, um jemand zu begeistern. Dagegen ist eine Kollektion von Zeichnungen des Oberbaurats Prof. Friedrich Ohmann ausgestellt, die Entwürfe und ausgeführte Bauten aus den letzten fünf Jahren zeigt und die außerordentliches Interesse zu erwecken geeignet ist. Ohmann ist nämlich ein Zeichenkünstler, wie es nur sehr wenige Architekten gegeben hat, so daß es ein ausgesprochen künstlerischer Genuß hohen Ranges ist, diese Zeichnungen zu betrachten. Was freilich in der Zeichnung ein Vorzug ist, kann im ausgeführten Bau ein Fehler sein, und wirklich verleitet der geniale Zeichner Ohmann den Architekten Ohmann oft zu Dingen, die dann recht papieren ausfallen — wie z. B. beim Wienfluß-Abschluß im Stadtpark. Trotzdem er sich gewöhnlich an alte Stile — am liebsten an das österreichische Barock und Rokoko — anschließt, so ist sein Schaffen doch ein durchaus künstlerisches und neuschöpferisches, es wirkt dadurch immer geschmackvoll und vor allem charaktervoll. Wie glücklich wären wir, wenn wenigstens ein solcher »Stil«-Architekt unsere neuen großen Bauten bekäme, damit nicht so unsagbar trostlose Pfuscher unsere schönsten Plätze und Straßen mit ihren geistlosen und dabei unerträglich anspruchsvollen Elaboraten für viele Jahrzehnte schänden dürften.

Für kurze Zeit hat in Wien auch die Gruppe der italienischen Futuristen, deren Werke allenthalben soviel Zeitungslärm verursacht haben, ihr Zelt aufgeschlagen. Tant de bruit..! Der Lärm ist nicht recht zu verstehen. Talentvolle (Severini) und minder talentierte, selbst kitschige Versuche, den toten Impressionismus in neuer Form wieder emporzubringen, sind doch wahrlich nichts Welterschütterndes! Jedenfalls nichts umstürzlerisch Neues! Im Gegenteile, wie allen Ausläufern großer Bewegungen haftet auch diesen Bildern etwas Abgestorbenes, Totes, ja Akademisches an. Dabei sind sie ja auch ein gut Teil literarisch und ohne den — im Katalog bereitwilligst gelieferten — Kommentar unverständlich. Wie stark erinnert das alles an die Zeiten der Historienbilder mit den kilometerlangen erklärenden Titeln! Auffallend ist es auch, daß es gerade Italiener sind, die diesen Wiederbelebungsversuch am Impressionismus machen, während zu einer Zeit, als der Impressionismus sich entwickelte und in Blüte stand, sich gerade die Italiener am wenigsten um ihn kümmerten. Heute aber, wo bereits um ganz andere Probleme gekämpft wird, wollen sie ihn retten. Den Namen »Futuristen« dürften sie sich mit Unrecht beigelegt haben, denn die Zukunft wird andern Künstlern gehören und nicht diesen akademischen Nihilisten. *O. P.*

SEDELMEYER GEGEN BREDIUS

Von W. v. Seidlitz

In einer reich illustrierten Schrift[1]) sucht der Nestor des internationalen Kunsthandels, der jugendfrische Charles Sedelmeyer, die Echtheit des Gemäldes der ehemaligen Sammlung Weber, der Ehebrecherin vor Christus, gegenüber den Angriffen von Bredius zu erweisen.

Von der Beunruhigung, die dem Kunsthandel durch solche Anzweiflungen erwächst, soll hier nicht die Rede sein, da es sich dabei stets in erster Linie um die kunstgeschichtliche Frage handelt: wie gestaltet sich das Bild des Künstlers, wenn ihm ein bestimmtes Werk ab- oder zugesprochen wird. Hierüber gehen gerade bei Rembrandt die Ansichten weit auseinander, und ganz besonders in bezug auf das genannte Bild, wie aus den ungeheuren Schwankungen der Preise hervorgeht, die dafür in den letzten Jahrzehnten bezahlt worden sind.

Sedelmeyer bespricht die Kostüme, die Typen, die Farbe und die Technik des Gemäldes. Die Zipfelmütze des Mannes, der den Schleier vom Kopf der Ehebrecherin hebt, sucht er durch den Vergleich mit Kopfbedeckungen von Juden und Landstreichern zu rechtfertigen, die er in großer Zahl abbildet; doch wird sich nicht jedermann durch diesen Beweis befriedigt sehen. Der Johannes soll die Züge von Rembrandts Sohn Titus tragen, was trotz der vielen Abbildungen ebensowenig überzeugt. Richtig dagegen ist, daß Johannes nicht, wie flüchtige Betrachtung ergeben könnte, einen van Dyck-artigen Umlegekragen, sondern ein kragenloses Hemd trägt. Die vielen hier mit abgebildeten Darstellungen von alten Juden zeigen wohl, daß der Typus des Greises ein ähnlicher ist; dadurch wird dieser aber noch nicht zu einem Werk Rembrandts, wenn auch die Barthaare wie bei Originalwerken mit einem »drei Zentimeter breiten« Pinsel gemalt sind. Wertvoll ist vor allem der Hinweis, daß in der Ehebrecherin Hendrickje Stoffels dargestellt sei; diese Erkenntnis wird aber durch eine falsche Deutung des reich beigebrachten Abbildungsmaterials nicht für das wichtige weitere Ergebnis ausgenutzt, daß Hendrickje schon für das von 1644 datierte Bild der Ehebrecherin in der Londoner Nationalgalerie, also bereits ein Jahr nach Saskias Tode, Modell gestanden habe.

All diese Bildervergleichungen, welche Beziehungen zu Rembrandtschen Werken mit mehr oder weniger Glück

1) Charles Sedelmeyer. Die Ehebrecherin vor Christus. Gemälde von Rembrandt. Offener Brief an Dr. Abraham Bredius über die Echtheit dieses Gemäldes. Paris, Ch. Sedelmeyer, 1912. Gr. 4°.

herzustellen suchen, nützen ebensowenig, wie das Reden über schöne oder unschöne Gestalten, wenn die Untersuchung nicht methodisch geführt und die Beweisführung auf wirklich eigenhändige Arbeiten, die sich mehr oder weniger genau datieren lassen, gestützt wird. Hier soll alles die Entstehung des Bildes um das Jahr 1654 wahrscheinlich machen, damit es eine Art Rechtfertigung der Hendrickje darstelle, nach dem Verhör über ihre Beziehungen zu Rembrandt, dem sie am 23. Juli unterzogen wurde.

Die Hauptfrage bleibt aber, ob das Bild den persönlichen Stil Rembrandts, sei es zu dieser Zeit oder zu einer anderen, wiedergebe; ob es die lebendige Charakteristik, den Glanz der Farbe, die geistreiche Pinselführung zeige, welche seine Werke auszeichnen: kurz, ob es künstlerisch-schöpferischen Wert besitze. Dies ist der Punkt, über welchen die Ansichten auseinandergehen. Das Bild der Ehebrecherin mag nach einer Rembrandtschen Zeichnung, welche Picart gestochen hat, gemalt und später an allen vier Rändern verkleinert worden sein: aber eine so unklare Verteilung der Figuren über den Raum, daß es aussieht, als ständen sie alle auf demselben Plan, obwohl sie doch teils vor-, teils zurücktreten; eine so unsichere Führung der Blicke, daß man bei keiner Person angeben kann, wohin sie eigentlich gerichtet sind; eine solche Leblosigkeit im Gesichtsausdruck wie andrerseits Plattheit in den Typen, wie z. B. bei dem Mann mit der Zipfelmütze; endlich eine so schwere Färbung und so lieblose Pinselführung, wie bei dem Bart des hier fast originalgroß abgebildeten Greises, sind bei keinem der unzweifelhaft echten Bilder Rembrandts anzutreffen.

Es heißt freilich, das Gemälde habe bei der in Amerika vorgenommenen Reinigung unendlich gewonnen; um so mehr muß dann bedauert werden, daß die Abbildungen offenbar noch nach dem alten Zustand des Werkes gegeben sind, da sie der Reproduktion in Bodes großem Werk durchaus entsprechen.

Natürlich richtet sich die Beurteilung danach, welche Bilder Rembrandt überhaupt zugeschrieben werden. Rechnet man zu den echten Werken das Bildnis des Künstlers mit seiner Gattin im Buckingham-Palast und die Beweinung Christi beim Herzog von Abercorn, so fällt es nicht schwer, auch die Ehebrecherin als Werk Rembrandts anzunehmen. Herr Sedelmeyer ist entsetzt, daß Bredius das Bild im Buckingham-Palast, ferner die alte Elisabet Bas im Amsterdamer Museum dem Meister abspricht und dazu noch erklärt, in bezug auf vierzig weitere Bilder ebenso verfahren zu wollen. Aber in solchem Bestreben, das Werk Rembrandts von irrigen Zuschreibungen zu reinigen, dürfte Bredius, »der ungläubige Thomas im Haag«, gar nicht so vereinzelt stehen, wie es nach der vorliegenden Schrift scheint. Denn diejenigen, welche sich mit Rembrandt beschäftigt haben, sondern sich überhaupt in zwei große Gruppen: solche, die ihm möglichst viel Werke zuzuschreiben suchen und denen daher seine Persönlichkeit als eine ungemein wechselnde und vielseitige erscheint; und solche, die das Bestreben haben, an den einfachen Linien seines Wesens festzuhalten, so daß sie eher geneigt sind, den Umfang seines Werkes einzuschränken als auszudehnen.

Unendlich viel hat Bode für die Erweiterung des Werkes von Rembrandt getan, indem es ihm immer von neuem gelungen ist, aus dem Wuste der nur als Schulgut oder als Nachahmungen angesehenen Bilder echte Werke des Meisters herauszufinden, welche die äußerst verschiedenartigen Stufen seiner Entwickelung bekunden. Dazu sind, seitdem die Teilnahme für Rembrandt sich so ungeheuer gesteigert hat, bis auf den heutigen Tag immer wieder neue echte Bilder zum Vorschein gekommen. Diese Fülle von Entdeckungen mußte dazu führen, die Aufmerksamkeit stets gespannt auf die Mannigfaltigkeit der Formen zu lenken, unter denen der Künstler erscheint. Dazu kam besonders seit der Herausgabe des in Sedelmeyers Verlag erschienenen Monumentalwerkes über Rembrandt das Bestreben, dessen Gemälde so vollständig wie möglich zu verzeichnen, was ohne eine gewisse Weitherzigkeit der Beurteilung nicht erreichbar gewesen wäre. Hofstede de Groot und Valentiner verfolgten ähnliche Bahnen.

Bredius dagegen ist von vornherein die undankbare, aber nicht zu vermeidende Aufgabe zugefallen, dieser für die Allgemeinheit willkommeneren Auffassungsweise entgegenzutreten. Er ist derjenige gewesen, der auf die Kritik des einzelnen Werkes das stärkste Gewicht gelegt hat, und war daher stets geneigt, solche Bilder, die dem Vergleich mit anderen gesicherten Leistungen nicht völlig standhalten, zu verwerfen. Daß er dabei gelegentlich geirrt hat, ist nicht zu verwundern, da kein Mensch unfehlbar ist; aber das Verfahren, nur auf sicherem Grunde bauen zu wollen, ist ebenso nötig wie auch einzig richtig, da ein Fehler nur zu leicht andere nach sich zieht. Freilich gehört zu einer solchen Abgrenzung des Werks des Meisters eine ausgedehnte und vertiefte Kenntnis der Wirksamkeit seiner Schüler, mögen sie mit einem bestimmten Namen zu belegen sein oder im Bereich der »Unbekannten« schlummern. In dieser Hinsicht ist noch viel zu wenig geschehen, hat man der Erforschung der einzelnen Individualitäten viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Je nach den verschiedenen Stufen, die Rembrandts Entwickelung durchgemacht hat, sondern sich diese Schüler und Nachahmer in bestimmte Gruppen, von denen die der Willem de Poorter, Salomon Koninck, Vliet, Dirk van Santvoort, Jacob de Wet, Jan van Spreeuw, also der um 1610 geborenen Künstler, die zum Teil bereits in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts ihre Tätigkeit zu entfalten beginnen, die früheste ist. Zu ihr gehört auch der um ein Jahrzehnt ältere P. C. Verbeeck. Nur um weniges später treten seine beiden selbständigsten Schüler auf den Plan: der im Jahre 1615 geborene Govaert Flinck und Ferdinand Bol (geb. 1616); letzterer schwingt sich sogar, wie das Beispiel der Elisabet Bas zeigt, sofort zu einem äußerst beachtenswerten Konkurrenten des Meisters auf. Weiter folgen Jan Victoors, Bernaert Fabritius und Eeckhout, die wesentlich seit den fünfziger Jahren tätig sind. Um diese Zeit hat auch schon Flinck einen Schüler, den Joh. Spilberg, ausgebildet. Die Reihe dieser Schüler der ersten Zeit beschließen der jung verstorbene Karel Fabritius und Samuel van Hoogstraeten. Der jüngste, aber auch selbständigste Schüler Rembrandts ist endlich der 1632 geborene Niclaes Maes, der zusammen mit seinem Altersgenossen Vermeer van Delft (einem Schüler von Karel Fabritius), Pieter de Hooch und Cornelis Drost die auf Rembrandt folgende Generation bildet. Als Haupterzeugnisse dieser Richtung erscheinen diejenigen Werke, welche sich um das große Bild des Christus als Kinderfreund in der Londoner Nationalgalerie gruppieren; sie dürften sich mit der Zeit als Schöpfungen des genannten Maes erweisen. Auf dem Gebiete der Landschaft wird namentlich noch die frühe Tätigkeit von Philip Koninck zu untersuchen sein. Den Beschluß macht dann Aert de Gelder[1]).

1) Dieser Überblick ist auf Grund einer nur kurzen und weit zurückliegenden Beschäftigung mit den genannten Künstlern zurückzuführen, daher Irrtümer im einzelnen nicht ausgeschlossen sind. Vielleicht aber veranlaßt er jüngere Kräfte, sich dieser notwendigen und dankbaren Aufgabe zuzuwenden.

Erst wenn die Leistungsfähigkeit der Rembrandtschule genau erkannt sein wird, wird sich auch ermessen lassen, welche Werke dem Meister selbst endgültig zuzuschreiben seien. Dann werden sich Bode und Bredius, die beiden Rufer im Streite, wieder die Hand geben können als diejenigen, deren vereinten Bemühungen es gelungen sein wird, den wahren Rembrandt, und zwar in dem vollen Umfang seiner Größe, der Welt zu schenken.

NEKROLOGE

Mit **Edouard Detaille** ist ohne Zweifel der populärste französische Künstler unserer Zeit aus dem Leben geschieden. Wo man in Frankreich überhaupt einen Öldruck oder eine Heliogravüre an der Wand des Bauernhauses, im Barbierladen oder im Wirtshause hängen sah und sieht, da stellt die Sache irgend eine militärische Szene von Detaille vor, und wo man überhaupt nur einen französischen Malernamen zu nennen weiß, da lautet er Detaille. In allen Stücken war Detaille somit der Nachfolger und Erbe Horace Vernets, den man vor achtzig Jahren als den größten Meister seiner und der meisten anderen Zeiten bewunderte, und von dem heute kein Museum ein Bild geschenkt haben möchte. Detaille wird es vermutlich ebenso ergehen, ja, es ist ihm schon bei Lebzeiten so ergangen, obgleich er, wie schon gesagt, der populärste und beliebteste, bekannteste und in den weitesten Kreisen verehrte französische Maler war. Er und Vernet bieten eben nur wieder neue Beweise für die Tatsache, daß diese weitesten Kreise nichts von Kunst verstehen und ihren Beifall durchaus nicht aus ästhetischen Gründen dem oder jenem Maler oder Dichter schenken. Detaille hatte im Kriege von 1870 seinen Weg gefunden und malte seither immer wieder den tapfern französischen Soldaten in beliebter Stellung. Und er malte ihn so richtig und genau, daß jeder, der sich einmal eine Uniform aus der Nähe angesehen hatte, der wohl gar selbst einmal im bunten Rock gesteckt hatte, voller Begeisterung konstatierte, wie da nicht das allerkleinste Versehen zu rügen war. Es fehlte kein Knopf und keine Litze. Detaille war der gründlichste und zuverlässigste Kenner aller seit zweihundert Jahren gebrauchten Uniformen, er war ein lebendiges Lexikon für Armeeschneider und hätte nicht nur die deutschen und französischen, sondern überhaupt alle Armeen der Gegenwart aufs herrlichste und richtigste einkleiden können, falls einmal durch irgend ein Wunder alle Uniformen aus der Welt verschwunden wären. Künstlerisch verdient er nicht die ihm von Kennerseite entgegengebrachte absolute Mißachtung. Als Zeichner steht er auf einer achtungheischenden Stufe, wenn auch seine Zeichnung sehr trocken und durchaus nicht geistreich ist. Jedenfalls dürften nicht viele seiner modernen Verächter imstande sein, ein Pferd oder einen Soldaten so richtig und genau aus dem Kopfe aufzuzeichnen wie Detaille, der nicht nur die Uniform, sondern auch den Menschen und sein Pferd aufs genaueste kannte. Sowie man freilich von dieser Korrektheit und Richtigkeit der Zeichnung absieht, ist es aus mit dem Künstler Detaille, und alle die großen Bilder, die der französische Staat und die Stadt Paris von ihm haben malen lassen, werden hoffentlich nicht ewig im Hotel de Ville und im Pantheon bleiben, wo sie neben Puvis de Chavannes überaus leer, langweilig und inhaltlos aussehen trotz der Fahnen, Kanonen, Säbel, Gäule, Helmbüsche und Schießgewehre. Detaille war im Jahre 1848 in Paris geboren und arbeitete zuerst bei Meissonier, dann bei Cabanel. Sein erstes Bild, das Atelier Meissoniers zeigend, stellte er schon 1867 aus, und ihm folgten einige historische Kostümbilder, bis der Krieg ihn in Einklang mit der Volksseele brachte uud zum populärsten Maler machte. Seither hat er fast ausschließlich Soldatenbilder gemalt, und zwar so viele, daß es unmöglich wäre, sie auch nur der Hauptsache nach hier zu nennen. Zwei davon, der Traum und die Übergabe von Hüningen, hängen im Luxembourg, andere, große dekorative Wandgemälde sieht man — leider! — im Pantheon und in Pariser Rathaus. Noch sei das mit Neuville zusammen gemalte große Panorama von Rezonville erwähnt, das ihn zuerst in ganz Frankreich bekannt machte. Auch einige Bildnisse hat er gemalt. Der verstorbene König von England verehrte ihn sehr und ließ sich von ihm als Feldmarschall hoch zu Roß malen. Auch der jetzige König und sein Bruder sind von Detaille gemalt worden — es kann eben nicht jeder König einen Velasquez oder van Dyck als Hofmaler haben, und die Uniformen hätten diese beiden sicherlich nicht so korrekt wiedergegeben wie Detaille. Übrigens hat Detaille, den die Gegner seiner Malerei gerne einen Militärschneider nannten, in seinem Testament gewissermaßen diese Ansicht bestätigt, denn er hinterläßt sein Haus in Paris einer Gesellschaft, die daraus ein Uniformenmuseum machen soll. Detaille selbst hatte eine große Uniformensammlung, die in dem neuen Museum gezeigt werden soll. Der zweite Stock soll die Malereien Detailles aufnehmen, soweit sie nicht nach seiner letzten Verfügung von zwei dazu ernannten Freunden für die Aufbewahrung unwürdig erklärt und verbrannt werden. Zum Glück ist kein moderner Kunstkritiker unter diesen beiden Freunden, sonst könnte es dem Nachlaß Detailles übel ergehen. Als weitere etwas seltsam anmutende Bestimmung des Testaments sei erwähnt, daß Detaille einen seiner Freunde beauftragt, über die Errichtung eines Denkmals für ihn zu wachen, wonach wir also eine Statue des Soldatenmalers für Paris erwarten dürfen, zum Teil von Detaille selbst bezahlt.

o Am 29. Dezember starb in Weimar, erst 39 Jahre alt, der Düsseldorfer Maler **Otto Boyer.** Auf den rheinischen Kunstausstellungen der letzten Jahre waren seine Figurenbilder, beispielsweise »Die Schwestern« auf der Düsseldorfer Frühjahrsausstellung 1912, durch eine starke und gewählte Farbigkeit angenehm aufgefallen. Boyer hatte durch einen längeren Aufenthalt im Süden, zumal in Capri, die Freude an kräftigen koloristischen Wirkungen wiedergewonnen. Zuletzt hatte er sich dem Kunstgewerbe zugewandt und bereits Wertvolles auf dem Gebiete der Glasmalerei geleistet. Düsseldorf verliert in Boyer, dessen lebhafte Phantasie ihm auch bei seiner schriftstellerischen Betätigung zugute kam, eine seiner ursprünglichsten Begabungen.

PERSONALIEN

Graz. Der außerordentliche Professor der Kunstgeschichte an der Grazer Universität **Hermann Egger** ist zum ordentlichen Professor ernannt worden. Egger hatte einen Ruf nach Prag als Nachfolger Heinrich Alfred Schmids abgelehnt.

Prag. Der Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Prag **Jan Preisler** ist zum ordentlichen Professor an der Kunstakademie in Prag ernannt worden. Preisler ist einer der bedeutendsten jüngeren tschechischen Maler.

Wie verlautet, beabsichtigt der Maler **Carolus Duran** von der Leitung der Villa Medici in Rom zurückzutreten. Diese Stelle ist zwar eigentlich eine Sinekure, was die Leitung der Kunstschule selbst anlangt, aber ihr Direktor wird doch von den nach Rom kommenden französischen Beamten und sonstigen offiziellen Persönlichkeiten sehr geplagt, also daß das Amt nicht nur Freuden bringt. Als Carolus Duran als Nachfolger des Bildhauers Guillaume die Stellung erhielt, hatte sich auch Albert Besnard eifrig

darum beworben, und vielleicht geht jetzt Besnard als Nachfolger Durans nach Rom. Duran ist 75, Besnard 63 Jahre alt, so daß eine solche Nachfolge nichts Unnatürliches hätte.

DENKMALPFLEGE

Vom Ulmer Münster. Im abgelaufenen Jahre ist die Restauration des Ulmer Münsters stetig fortgeschritten; neben der Ausbesserung von Fialen und anderen Ziergliedern am Hauptturm, wobei sich die Jahrzahl 1698 vorfand, als Beweis, daß schon damals an derselben Stelle erneuert werden mußte, sind im Innern zwei neue Statuen aufgestellt worden, und zwar von Bildhauer Federlen die von Kaiser Rudolf von Habsburg und von Lang in München diejenige des Münsterbaumeisters Ensinger. Der Vollendung des Orgeltreppenturmes in der Südvorhalle, die aus Sicherheitsgründen im Interesse des Sängerchors zu begrüßen ist, wird nun bald der Umbau der Orgel folgen, welche bekanntlich von Orgelbauer Walcker in Ludwigsburg im Jahre 1856 aufgestellt, später aber 1889 anläßlich der Verstärkung der Turmfundamente verändert werden mußte. Die erste im Turme angebrachte Orgel wurde 1576—1578 errichtet und in der Folge öfter verbessert und verändert. Das letzte noch leere Fenster über dem Nordwestportal wird, dank einer Stiftung von Dr. Max Ebner, mit einem Glasgemälde geschmückt werden, welches die Auferweckung von Jairus'Töchterlein darstellen soll. Im ganzen sind jetzt außer den Chorfenstern 22 Fenster mit neuen Glasgemälden versehen. Die ersten Stiftungen von solchen erfolgten auf dem Münster Jubiläum im Jahre 1877.

M. B.

In **Neustadt an der Hardt** wurden kürzlich bei Renovierung der kleinen, im Barockstil umgebauten Marienkirche alte **Fresken** aufgefunden. Die kleine Kirche war vor der Mitte des 14. Jahrhunderts noch Hauptkirche und gelangte erst im 16. Jahrhundert an die Reformierten. An der Ostwand, zu beiden Seiten des Altars, wurden zwei alte Freskenbilder entdeckt, die die Verkündigung an Maria zum Gegenstande haben. Die Bilder sind durch eine breite purpurrote Borte eingefaßt. Sie gehören dem Ende des 14. Jahrhunderts an und haben offenbar einen süddeutschen Meister aus Straßburg oder Mainz zum Schöpfer. Die Fresken werden jetzt wieder hergestellt und so erhalten bleiben.

Schloß **Chillon am Genfer See,** durch seine herrliche Lage und durch Lord Byron berühmt, wird zurzeit vollständig hergerichtet und im Innern mit den Wappen der Landvögte ausgemalt.

DENKMÄLER

Der Staatssekretär der schönen Künste in Frankreich hat entdeckt, daß die Plätze, Gärten und Straßen von Paris durch den immer stärker werdenden Andrang von Statuen mehr oder weniger berühmter Leute nicht immer verschönert werden; auf der anderen Seite darf man den Bildhauern nicht das Brot dieser **Statuomanie** wegnehmen, und so hat Herr Bérard einen schönen Gedanken konzipiert: an der langen Fassade der Tuilerien an der Rue de Rivoli sind dereinst an die fünfzig Nischen für Statuen gelassen worden, aber nur wenige dieser Nischen sind mit Generälen Napoleons I. ausgefüllt. Herr Bérard will nun die vierzig oder fünfzig übrigen mit Statuen von französischen Generälen ausfüllen, von den Kriegen Napoleons I. über Italien, Mexiko und 1870 bis zu dem General Lyautey, dem Triumphator von Marokko. So haben die Bildhauer offizielle Arbeit, und ihre Arbeiten werden keinen Menschen ärgern.

AUSGRABUNGEN

Rom. Die letzten **Ausgrabungen in Ostia.** Professor Dante Vaglieri, Direktor der Ausgrabungen in Ostia, publiziert in einem der letzten Hefte der Nuova Antologia einen langen Bericht über seine Tätigkeit in Ostia in allerletzter Zeit, und mir scheint es nützlich, der Kunstchronik davon das Wichtigste mitzuteilen. Vaglieris Programm ist dreifach gewesen: die schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts begonnenen und dann so oft unterbrochenen Ausgrabungen zu vervollständigen und dabei für die Erhaltung der freigelegten Ruinen Sorge zu tragen; die verschiedenen Ruinengruppen durch Ausgrabungen verbinden, durch tiefe Ausgrabungen die verschiedenen Schichten der Ostia-Niederlassung durchforschen und somit ein für die Kenntnis der Stadtgeschichte kostbares Material gewinnen. So wurde also vorerst die Ausgrabung der Thermen und der Kaserne der Vigiles wiederaufgenommen. Die Thermen haben eine siebzig Meter lange Fassade und den großartigen Ruinen verleiht das nun ganz wieder restaurierte Fußbodenmosaik mit den Wassergottheiten neues Leben. Neben den Thermen ist die sechzig Meter lange und vierzig Meter breite Palestra zum Vorschein gekommen. Was die Feuerwehrkaserne betrifft so kann man diesen Bau zu den wohlerhaltensten des ganzen Altertums rechnen. Neben dem großen Hof mit dem Cäsareum und den Trinkbecken für die Pferde, ist wunderbarerweise im Abort der Mannschaften ein Altar der Göttin Fortuna gefunden worden. Dieser Fund erklärt die Worte, mit denen Clemens Alexandrinus den Römern vorwirft, die Fortuna in solchen unwürdigen Räumlichkeiten zu ehren. Am Theater sind andere Scholae zum Vorschein gekommen, die der Navicularii Misuenses, die der Navicularii aus Hippo (das heutige Biserta) und die der Seiler. Um die schon ausgegrabenen Ruinen organisch zu verbinden, hat Vaglieri sich daran gemacht die Straßen ans Licht zu bringen und so entdeckte er den Decumanus, den man jetzt auf einer Länge von 420 Metern zwischen Lauben, Läden und Brunnen verfolgen kann. Am Decumanus wurden eine ganze Anzahl von Horrea entdeckt. Vor den Thermen waren die Lauben zweistöckig und davor standen zahlreiche Brunnen aus dem Aquädukt, den Caligola der Stadt geschenkt hatte. Sonderbar, aber typisch ist es, daß gerade neben diesem Wasserreichtum ein Wirt namens Fortunatus, wie wir aus einer Inschrift erfahren, sein wohl recht blühendes Geschäft eingerichtet hatte. Die Arbeiten des nächsten Jahres werden zur Aufdeckung der Straße bis zum Forum vor dem Vulkantempel führen, zum Kaiserpalast und an die Meeresküste, ubi subductae naviculae substratis roboribus a terrena tabe suspensae quiescebant. Leider hat sich das Meer da weit zurückgezogen.

Prof. Vaglieri hat vergebens gesucht bei seinen Ausgrabungen etwas von der uralten Stadt zu finden, von der die römischen Sagen erzählen, sie sei von König Ancus Marzius erbaut worden. Die ältesten Ruinen können nicht über das 3. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen und damit stimmen die geschichtlichen Nachrichten überein; denn Ostia wird zum erstenmal während des zweiten punischen Krieges genannt. Im Jahre 297 v. Chr. ernennt man in Rom, das auch auf der See mächtig geworden war, vier Admiräle: Quästores Classici, von denen einer seinen Sitz in Ostia hatte. Aus der republikanischen Zeit stammen nach Vaglieri in Ostia die Piscina und die Stadtmauern auf der Seeseite. Sehr interessant ist von diesem chronologischen Standpunkt aus eine Inschrift wohl aus der Gracchenzeit, die kürzlich gefunden worden ist. Aus dem republikanischen Zeitalter stammen eine große Laube mit Tuffsäulen, das große Monument dem Theater gegenüber und viele Gräber. Ostia, das als zur Sullapartei gehörig von Marius' Soldaten

gebrandschatzt und geplündert worden war, gelangte erst unter den Kaisern zu großer Blüte, so daß man dort totius mundi opes et commeatus velut maritimo orbis hospitio sehen konnte. Was das Zeitalter der verschiedenen Bauten betrifft, so glaubt Vaglieri, daß ungefähr aus der Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. das große Mosaik mit der Darstellung der Winde und der Symbole der mit Rom Handel führenden Länder stammt. Auf Augustus geht das erste Theater zurück, während Claudius nach dem Plan Cäsars den ersten Hafen baute, den dann Trajan vergrößerte. Die größten Bauten gehen auf Hadrian und Antonius Pius zurück, also die Feuerwehrkaserne, das vergrößerte Theater, der Vulkantempel. Die Statue der Kaiserin Sabina, die in den Thermen mit den Abzeichen der Ceres errichtet wurde, ist ein Wahrzeichen der Dankbarkeit, welche die Ostienser deren kaiserlichem Gemahl Hadrian zollten, durch den die Stadt Conservata et aucta omni indulgentia et liberalitate worden. Aus den Beobachtungen, die Vaglieri bis jetzt hat machen können, ergibt sich, daß Ostia noch besser als Pompeji einem ein Bild einer echt römischen Stadt wird geben können. In der Stadt, wo Grund und Boden sehr teuer waren, errichtete man Häuser von drei und vier Stöcken, zu deren Bau sehr viel Holz gebraucht wurde. Diese antiken Mietskasernen haben gar nichts vom traditionellen Haus mit Atrium, Tablinum usw., denn dazu fehlten oft Geld und Raum. In den späteren Zeiten wurde Portus auf Kosten Ostias von Konstantin ausgeschmückt. Vaglieri ist es gelungen, die Dokumente der zerstörenden Tätigkeit mittelalterlicher Marmorarii zu entdecken. Von christlichen Monumenten hat man bis jetzt nur die Apsis eines Kirchleins entdeckt und einen Sarkophag mit einer Orpheusdarstellung.

Fed. H.

AUSSTELLUNGEN

Der Malerinnenverein Karlsruhe veranstaltete im November 1912 eine **Herbstausstellung,** die eine Fülle guter Einzelheiten in sich barg. Frau Eichler-Sellin fiel uns zunächst mit einem kleinen Bildnis, einem Kniestück voll malerischer Werte und bravouröser Technik auf neben Fräulein Stephan als Porträtistin, E. Senfter als Landschafterin, Fräulein Eggers als Malerin guter Stilleben. Kräftiges Naturell zeigten vor allem die Studien, meist Landschaften, von Frau Lesser-Knapp und Fräulein Ortlieb. Einen höheren künstlerischen Grad als die Malereien trugen unstreitig die vortrefflichen, technisch sicheren und in den Motiven ansprechenden Radierungen — wieder großenteils Landschaftskunst — von Gertrud Escher-Zürich und Marta Sigg-Zürich zur Schau, wie auch die Blätter von Johanna Engler, E. Ruest und nicht zuletzt M. Lesser-Knapp. Flotte Zeichnungen lieferten F. Dreyer und A. Nestler. Mit Arbeiten auf plastischem Gebiete reihten sich diesen Künstlerinnen an Fräulein Pfefferkorn (bronzene Tierplastik) und Frau Stamm-Hageman (Kleinplastik in Ton). Die Keramik — Majoliken, Engoben, Steingut auf figürlichem wie dekorativem Gebiete neben Porzellanmalereien — war glücklich vertreten durch G. Römhildt, L. Bönninger, J. Ruppert und H. Amend. Eine große Zahl Stickereien, Batikarbeiten und ähnliches der Damen Bär, Schneider, Walters, Barth und Römhildt zeigten in der Fülle der Motive und ihrer Anwendungen von einem starken Sinn für die Dekoration der Fläche, von ornamentalem Reichtum und vornehmem Farbengeschmack. Zuletzt sei noch Joh. Frentzen genannt mit Arbeiten in Silber, neben dem neu gegründeten Mannheimer *Bund badischer Künstlerinnen,* der mit einer Kollektion kunstgewerblicher Schöpfungen auf dieser Ausstellung vertreten war, bei welcher der berüchtigte Begriff »Damenkunst« keineswegs zur Geltung kam, weshalb sie es verdient, daß die Kunstwelt in weiterem Sinne von ihr Kenntnis erhält.

Oscar Gehrig.

Allgemeine deutsche retrospektive Kunstausstellung 1650—1800, Darmstadt 1914. Auf Veranlassung des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen wird in den Sommermonaten des Jahres 1914 in einem Teile des alten Residenzschlosses zu Darmstadt eine große retrospektive deutsche Kunstausstellung stattfinden, die einer bisher wenig geklärten künstlerischen Epoche, der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege bis zur Ära Napoleons, gelten soll. Die geplante Darmstädter retrospektive Ausstellung, deren Organisation der Großherzog Herrn Prof. Dr. Georg Biermann und den Herren Heinemann in München übertragen hat, wird ihr Material ebenso aus dem Besitz der deutschen fürstlichen und privaten Sammlungen wie aus dem der öffentlichen Galerien schöpfen; für die vorbereitende Sichtung sollen berufene Fachgelehrte gewonnen werden. Ein größerer Ehren- und Arbeitsausschuß, der sich über ganz Deutschland verteilt, wird sich bereits in den kommenden Wochen konstituieren.

In den Ausstellungsräumen des Estländischen Provinzialmuseums zu **Reval** wurde kürzlich eine **Gemälde-Ausstellung des »Baltischen Künstlerbundes«** eröffnet. Sie enthält unter anderen mehrere Werke von Bernhard Borchert-Riga, darunter die »Ordensritter«, einen »Möwenflug« von Erich von Kügelgen, Landschaften und Figurenbilder von Jan Rosenthal-Riga und Bildnisse von Otto von Kursell, Theodor Kraus, Friedrich Moritz und Paul Raud. Von den Landschaften sind besonders die Arbeiten des früh verstorbenen Carl von Winkler und die des Prof. Baron Gerhard Rosen in Riga zu nennen.

Auf der **Marcksburg** bei Bauerbach am Rhein ist für das Jahr 1914 eine Ausstellung mittelalterlicher Einrichtungsgegenstände in Aussicht genommen.

SAMMLUNGEN

Leipzig. Der vor kurzem verstorbene Verlagsbuchhändler Dr. Alphons Dürr, der Biograph von Goethes Leipziger Zeichenlehrer Oeser, hat eine wertvolle **Sammlung von Handzeichnungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts** dem **Leipziger Museum** der bildenden Künste vermacht. Die Sammlung bleibt zunächst im Besitz der Gattin des Schenkers und wird erst nach ihrem Tode an das Museum übergehen.

VEREINE

Auflösung der »Scholle«. Wie den Münchener N. N. von dem Vorstand der Scholle mitgeteilt wird, ist in der Generalversammlung der Münchener Künstler-Vereinigung »Scholle«, am 20. Dezember, von den Mitgliedern einstimmig beschlossen worden, die Vereinigung aufzulösen. Die »Scholle« hat 12 Jahre bestanden und nach der Meinung der in der »Scholle« vereinigten Künstler den Mitgliedern hinreichend Gelegenheit geboten, hier in München und in allen größeren deutschen Städten unabhängig auszustellen.

VERMISCHTES

Die Generalversammlung der **Artistes français** hat mit großer Mehrheit den Antrag der Kunstgewerbler zurückgewiesen, hinfort das Kunstgewerbe als gleichberechtigte und selbständige Sektion neben den bestehenden vier Sektionen, der Malerei, der Skulptur, der Architektur und der Griffelkunst, zuzulassen. Nach wie vor bildet das Kunsthandwerk also in dem großen offiziellen Salon nur eine Untersektion, und die Aufnahmejury besteht aus Mitgliedern der anderen Sektionen. Der Beschluß wird den Künstlern etwas verdacht, weil gerade in diesem Augenblick von allen Seiten

das französische Kunstgewerbe zu neuen Anstrengungen angespornt wird, und vielleicht wird man sich bis zum nächsten Jahre eines andern besinnen. Der Grund der Mehrheit wurde von dem Präsidenten, dem Architekten Laloux damit erklärt, daß man durch Zulassung der Kunsthandwerker als gleichberechtigte Mitglieder der Künstlergesellschaft den Fabrikanten die Türe öffne und riskiere, daß eines Tages ein Möbelfabrikant Präsident der Gesellschaft werde.

Berlin. Das **Kunstgewerbemuseum** veranstaltet im zweiten Winterquartal (Januar bis März) in seinem Hörsaal folgende **Vortragsreihen:** 1. Dr. Ernst Kühnel: Architektur und Dekoration in Spanien, 8 Vorträge Montags abends 8½ bis 9½ Uhr, Beginn 13. Januar; 2. Direktorialassistent Dr. Hermann Schmitz: Geschichte der Bildwirkerei in Deutschland und den Niederlanden, 8 Vorträge Donnerstags abends 8½ bis 9½ Uhr, Beginn 16. Januar; 3. Architekt Dr. Schulze-Kolbitz: Das heutige Kaufhaus und seine Einrichtung (für Fachleute des Kunstgewerbes und Kaufleute), 6 Vorträge Freitags abends 8½ bis 9½ Uhr, Beginn 31. Januar. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder und ausgestellte Gegenstände erläutert.

Im kommenden Sommer wird das **Théatre français in Paris** einen Monat lang seine Türen schließen, um den neuen Plafond von Albert Besnard an Ort und Stelle bringen zu können. Bei dem Brande vor fünfzehn Jahren wurde das damalige Deckengemälde zerstört und Besnard erhielt den Auftrag, den Plafond neu auszumalen. Seine Arbeit war vor zwei Jahren im Salon der Société nationale ausgestellt und zeigte sich als ein großes Bilderrätsel, an dem auch die Farbe nicht allzu erfreulich war: Adam und Eva, Komödie und Tragödie, Molière, Racine, Corneille, Victor Hugo, ein schlafender Löwe, ein bellender Hund, kränzebringende weibliche Gestalten, ein halb verdorrter Baum und andere schwer zn enträtselnde Allegorien. Die bisher aufgerollt im Magazin des Theaters liegende Leinwand soll nun an Ort und Stelle marouflierl werden.

LITERATUR

W. H. James Weale, *The Van Eycks and their Art.* With the Cooperation M. Maurice, W. Brockwell. London, John Lane, 12 sh. 6 p.

Im Jahre 1908 erschien das große Van Eyck-Werk Weales. Trotz des Umstandes, daß viele stilkritische Schlüsse des Verfassers und besonders seine Aufteilung des besprochenen Bildermaterials zwischen Hubert und Jan Van Eyck keineswegs auf ungeteilten Beifall aller Forscher trafen, war dieses Werk durch die unglaubliche Fülle des historischen, bibliographischen und biographischen Materials, das darin enthalten ist, ein unentbehrliches Handbuch für den Kunsthistoriker. Der teuere Preis ermöglichte jedoch die Anschaffung desselben nur wenigen. Nunmehr bringt der Verleger eine handlichere und billigere Ausgabe des Werkes auf den Markt, die um so mehr zu begrüßen ist, als das Werk jetzt noch übersichtlicher gestaltet (besonders was die Bibliographie betrifft) und mit verschiedenen Ergänzungen versehen erscheint. Mit staunenswerter Gewissenhaftigkeit hat Weale, dessen urkundlichen Forschungen die Kunstgeschichte der Niederlande so viel zu verdanken hat, bei jedem besprochenen Werk die abweichenden Ansichten anderer Forscher registriert. Wird man auch diesmal nicht alle seine Attributionen unterschreiben können, so wird man doch die objektive Gewissenhaftigkeit der Beschreibungen, Bilderhistorien usw. nicht weniger anerkennen müssen. Den Anfang des Buches bildet eine dankenswerte chronologische Zusammenstellung aller auf die Van Eycks bezüglichen Dokumente. Druck und Ausstattung sind ganz vorzüglich. *-th.*

Dr. Rudolf Ergas, *Niccolò da Liberatore, genannt Alunno.* Eine kunsthistorische Studie. München, F. Bruckmann A.-G., 1912.

Auf den ersten Blick empfängt man einen befremdlichen Eindruck von diesem Buch: Niccolo *da* Liberatore? Jemand schreibt eine Monographie über einen italienischen Künstler und weiß nicht, daß der Name seines Künstlers Niccolò *di* Liberatore lautet! Man soll ja nicht denken, daß es sich um einen Druckfehler handelt, der falschen Benennung begegnen wir immer wieder im Buche (daneben nennt Verfasser seinen Helden — ebenso falsch — auch »Niccolò Liberatore«). Aber der befremdliche Eindruck vertieft sich während der Lektüre, denn leider zeigt sich in diesem Elaborat ein für einen Berufs-Kunsthistoriker geradezu beschämender Mangel an kritischem Sinn und positivem Wissen. Gleich auf der ersten Seite steht zu lesen: »Ottaviano Nelli .... der um 1400 auftritt und der erste umbrische Künstler ist, dessen Werke gesichert auf uns gekommen sind.« Und Alegretto Nuzi? Und Francescuccio Ghisi? Jener Cola Petruccioli von Orvieto, von dem das Stadthaus in Spello ein signiertes Diptychon besitzt? Dabei der Künstler des 13. Jahrhunderts gar nicht zu gedenken, von denen sich Arbeiten — wenn auch unbedeutende, so doch signierte, — erhalten haben. Auf der darauffolgenden Seite verblüfft den ahnungslosen Leser — neben anderen schönen Dingen — folgender Satz: »Er (Gentile da Fabriano) lebte ungefähr zwischen 1347 und 1428, da er nach Vasari 80 Jahre alt wurde und sein Todesjahr 1428 urkundlich feststeht.« Gleich darauf steht zu lesen: »Sein berühmtes Werk, die Anbetung der drei Könige, für den Palazzo Strozzi bestimmt ....« (Der noch jetzt stehende Pal. Strozzi wurde 1489 begonnen; die Anbetung hat Gentile im Auftrag des Palla Strozzi für die Familienkapelle in S. Trinità gemalt.) S. 11: »(Gentile) hinterließ ... nur unbedeutende Schüler im Lande selbst, Lorenzo di S. Severino, Antonio da Fabriano, Sello di Velletri.« Diese Blütenlese wird wohl genügen. Das Buch ist voll von Ungenauigkeiten und unreifen Ansichten und enthält kein neues Wort; dem Verfasser sind wichtige Literaturstellen (darunter das Thiemesche Künstlerlexikon!) entgangen und die Literatur, die er in den »Quellenangaben« (p. 128f.) zu großem Teil ungenau und verstümmelt zitiert, hat er oberflächlich und ohne viel Nutzen benützt. Wir schließen diese Besprechung mit dem Wunsche, daß der Verfasser seine »in Aussicht genommene Fortsetzung« des vorliegenden Werkes uns entweder erspart, oder erst dann vorlegt, wenn er sich mit seinem Thema wirklich ernsthaft eingehend beschäftigt hat. Solche Bücher wie sein »Niccolò da Liberatore« schädigen nur das Ansehen unserer Wissenschaft. Von diesem Gesichtspunkt aus sei die scharfe Sprache des Referenten entschuldigt.

M. Bernath.

R. F. Burckhardt, *Kunst und Gewerbe aus Basler Privatbesitz.* Renaissance bis Empire. (Verlag des historischen Museums, Basel.)

Das Stadtbild Basels ist in den älteren Quartieren immer noch durchaus beherrscht durch die große Zahl vornehmer Privatbauten des 18. Jahrhunderts, die — ein seltener Fall — meist noch heute von den Nachkommen ihrer einstigen Erbauer oder Besitzer standesgemäß bewohnt werden und auch ihre ursprüngliche, vornehm geschmackvolle Innenausstattung mehr oder weniger intakt bewahrt haben. Eine im vergangenen Frühjahr in der Basler Kunsthalle veranstaltete Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz (vgl. »Kunstchronik« XXIII, Sp. 377) vermittelte der Öffentlichkeit einen Einblick in das Innere dieser Patrizierhäuser, zeigte wahrhaft beneidenswerte Schätze an kostbarem altem Mobiliar, Bildern und Miniaturen, Tafel-

gerät, Schmuck- und Galanteriegegenständen usw. Ein geradezu berückendes Ensemble auserlesenster Eleganz und Kunstschönheit, dessen einzelne Teile aber nur allzu rasch wieder in die exklusiven Behausungen ihrer glücklichen Besitzer auf Nimmerwiedersehen verschwanden.

Mit großer Freude darf nun auch außerhalb Basels das Erscheinen einer Publikation begrüßt werden, die alle vorzüglichsten Stücke jener Ausstellung und außerdem, zur näheren Charakterisierung des Milieus, dem sie entstammen, eine Anzahl Interieurbilder aus Basler Patrizierhäusern und Landgütern, reich ausgestattete, stilrein erhaltene Zimmer, Treppenhäuser, Höfe, Gartenpartien in photographischer Nachbildung darbietet. Dieses Werk, ein stattliches Heft in 4°, das über hundert durchweg vortreffliche Abbildungen auf 64 Lichtdrucktafeln und einen knappen, inhaltreichen Begleittext vom Herausgeber, dem Konservator des Historischen Museums, Dr. R. F. Burckhardt, enthält, kann zu dem unverhältnismäßig billigen Preis von 8 Franken von der Geschäftsstelle des Historischen Museums — dem der Reinertrag des Verkaufs zufallen soll — bezogen werden.

Dr. M. W.

Patzak. *Die Renaissance- und Barockvilla in Italien.* I. Band: Palast und Villa in Toskana. Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1912. Preis: brosch. M. 40.—, geb. M. 44.—.

Der Versuch einer umfassenden Monographie der Villa in Italien wird hier zum ersten Male in diesem Umfange und mit dieser Gründlichkeit unternommen. Der Gebäudetypus wird in seiner Entwickelung bis ins Altertum zurückverfolgt, ein Unternehmen, das durch eine reichhaltige Exemplifizierung den hypothetischen Charakter verliert und sich als überzeugende Tatsachenreihe darstellt. Diese Methode bringt es mit sich, daß die Bedeutung der Arbeit über den Rahmen der Villa hinauswächst und geradezu als eine Entwickelungsgeschichte der Profanbaukunst des Mittelalters in Italien angesprochen werden kann. Mit dem Ende des 14. Jahrhunderts bricht diese Entwickelungsgeschichte ab. Ein zweiter Band soll sie bis zur Barockzeit weiterführen, ein dritter (bereits erschienen) behandelt die Villa Imperiale in Pesaro. Hervorgehoben sei das reichhaltige und vorzügliche Illustrationsmaterial, das die Hinweise auf Bilder in andern Werken überflüssig macht, und die anregende Behandlung des an sich spröden Stoffes, bei dem sich beispielsweise umständliche Beschreibungen nicht vermeiden lassen. Besonders wichtig scheint mir der Nachweis, daß Pisa als eines der Einfallstore der morgenländischen Baukunst im frühen Mittelalter anzusehen sei.

Bernoulli.

Englische illustrierte Ausgaben. Eine ganze Reihe klassischer und berühmter Werke sind, von hervorragenden Künstlern (Aquarellisten) illustriert, in den letzten Wochen in England erschienen, und zum Teil liegen auch bereits deutsche und französische Ausgaben davon vor oder sind in Vorbereitung. Der Verlag William Heinemann hat die Fabeln des Äsop mit den Illustrationen des bekannten *Arthur Rackham* herausgebracht; die Originale davon sind, als sie in London ausgestellt waren, zu hohen Preisen verkauft worden. Sie zeigen Rackham auf der Höhe seiner reichen Phantasie. Vielleicht steckt für Äsop-Illustrationen etwas reichlich viel Humor darin. Dekorativ gehalten sind die Kompositionen von *Edward J. Detmold* zu einer andern Ausgabe des Äsop, die bei Hodder & Stoughton (in London, St. Pauls House, Warwick Square) erschien. Der Künstler ist der überlebende der begabten beiden Zwillingsbrüder. Die Illustrationen sind recht verschieden im Werte, einige zu überladen, andere wieder von besonderer Qualität und mit ihrer detaillierten Darstellung der einzelnen Objekte an die Japaner erinnernd. Bei demselben Verlage erschien von Hugh Thomson illustriert »She Stoops to Conquer« von Oliver Goldsmith. Thomson ist der am wenigsten phantasiereichste der lebenden englischen Illustratoren. Er weiß nichts Rechtes aus den einzelnen Vorgängen zu machen, auch wenn sie noch so viel Anregung bieten. Andererseits sind seine Blätter sauber und sorgfältig gezeichnet und haben das ganze Milieu der Zeit richtig erfaßt. Bei Macmillan erschien »The Magic World« von E. Nesbit mit Illustrationen von H. R. Millar und Spencer Pryse. Bei demselben Verlage erschien »White-Ear and Peter« von Neils Heiberg, eine Tiergeschichte für die Jugend, die Cecil Aldin mit vielen, dem anregenden Texte kongenialen Abbildungen schmückte, die zum Besten gehören, was die englische Jugendschrift-Illustration in den letzten Jahren hervorgebracht hat und den guten Humor des Textes atmen. Das gedankenreichste Buch dürfte die von dem vielseitigen Edmund Dulac illustrierte Ausgabe der Poeschen Gedichte sein, die Hodder & Stoughton verlegten. (The Bells and other Poems by Edgar Allan Poe.) Sie stehen nicht nur auf der Höhe seiner früheren Werke, sondern zeigen ihn auch als einen Künstler, der sich vollständig in die phantastischen Ideen Poes hineinzuleben verstanden hat. Erinnert sei an die Personifizierung der Schallwellen sturmläutender Glocken in dem Gedichte »The Bells« und die Geistererscheinungen zu »The haunted Palace«. Durchaus gelungen im Geiste der Entstehungszeit der Gedichte sind Dulacs Schöpfungen Poescher Mädchengestalten. Der Band ist außerdem mit Reproduktionen sehr feiner Schwarzweiß-Zeichnungen geschmückt. Von den Publikationen des Verlages Hodder & Stoughton möchten wir dann noch auf die neue Ausgabe des »Peter Pan in Kensington Gardens« von J. M. Barrie hinweisen, ein Stoff, der dem ungeheuer fleißigen Arthur Rackham außerordentlich gut lag; der Band bringt fünfzig farbige Reproduktionen neben den in den Text eingestreuten Federzeichnungen.

S.-B.

De Nederlandsche Monumenten Van Geschiedenis En Konst. Deel I: De Provincie Noordbrabant. Eerste Stuk: De voormalige Baronie Van Breda. Utrecht, A. Oosthoek, 1912.

Vor uns liegt der erste Band der holländischen Kunsttopographie. Wie es bei einem Werke von der Bedeutung einer offiziellen Inventarisierung zu erwarten ist, finden wir eine gründliche und übersichtliche Bearbeitung und eine gediegene Ausstattung. Die Kunstdenkmäler der Stadt Breda nehmen die Hälfte des stattlichen Bandes ein (400 S.), daneben tritt die Bedeutung der kleineren Städte und Dörfer in den Hintergrund. Der Druck der Illustrationen ist in der Ausgabe auf Kunstdruckpapier sehr scharf, läßt dagegen in der Ausgabe auf gewöhnlichem Papier zu wünschen übrig. Die Brauchbarkeit des Bandes gewinnt bedeutend durch das sehr ausführliche Register.

Bernoulli.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 16. 17. Januar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE SAMMLUNG NEMES

In den letzten Monaten war in der Presse sehr oft die Rede von jener berühmten Bildersammlung, die der ungarische Industrielle Herr Marcel von Nemes während der letzten zehn Jahre zusammengebracht hat. Und zwar nicht nur in den Fachzeitschriften, sondern auch und besonders deutlich in der Tagespresse. Die Sammlung ist jetzt in der Düsseldorfer Kunsthalle ausgestellt, man sagt, die Stadt Düsseldorf gehe mit der Absicht um, sie en bloc — es ist ein Objekt im Werte von etwa 7 Millionen Mark — zu erwerben, und der Kunstredakteur des »Berliner Tageblatt« schrieb bei diesem Anlaß, das sei unnötig, die Sammlung werde überschätzt und sie sei gar nicht so gut und es stecke Spekulanteninteresse dahinter; und Herr v. Nemes ließ verlauten, er sei kein Händler, und Karl Scheffler meinte, es sei gut, wenn er das schriftlich gäbe — kurz, man ist über die Dehors der Sache nachgerade so gut informiert, daß es an der Zeit scheint, sich auch einmal wieder mit dem eigentlichen Gegenstand der Diskussion, den Bildern selbst, zu befassen.

Die Sammlung Nemes war vor etwa zwei Jahren in München ausgestellt, und der seitdem verstorbene Generaldirektor der bayrischen Museen, Hugo von Tschudi, schrieb in den Ausstellungskatalog ein Vorwort, das, als Programm des »modernen Galeriedirektors«, schnell berühmt geworden ist. Alte Kunst hat nur Sinn in einer modernen Sammlung, wenn sie zu den modernen Tendenzen irgendwelche positive Beziehung nachweisen kann; so ungefähr lautet die Maxime. Kluge Leute haben dem (verstorbenen) Tschudi nachgerechnet, daß diese Maxime gar nicht so sehr auf die Sammlung Nemes passe, sondern eigentlich mehr auf die Sammlung Havemeyer in New York, beispielsweise. Das Merkwürdige ist nur, daß die Sammlung Nemes so schwer als Ganzes zu charakterisieren ist. Sie ist heute nicht mehr das, was sie noch vor ein paar Jahren war. Damals wurde sie von dem besten deutschen Kenner des internationalen Bildermarktes auf 2 Millionen Gesamtwert taxiert, die Grecos, der Clou des Ganzen, inbegriffen. Nun, einen großen Teil der Sammlung hat damals ein Mannheimer Amateur um diese Summe erworben, jedoch ohne die Grecos. Die Sammlung Nemes wandelt sich eben von Jahr zu Jahr. Was ist sie heute, zur Zeit ihrer Ausstellung in Düsseldorf?

Zunächst einmal enthält sie die wertvollsten und wichtigsten Bilder, die in letzter Zeit überhaupt in europäischen Privatbesitz gelangt sind, und es wäre schon deshalb, abgesehen von allem Programm, unbegreiflich, weshalb eine Stadt wie Düsseldorf, die es so dringend nötig hat, einmal wieder etwas für ihren stark verblaßten Kunstruhm zu tun, diese imponierende Anzahl guter Bilder nicht kaufen sollte. Aber auch darüber hinaus wäre das für jede Stadt ein Gewinn, denn die Sammlung hat Charakter. Keinen sehr angenehmen, um das gleich zu sagen. Eher einen etwas schreierischen, sie enthält zu viele »Reißer«, manchmal vorwiegend einen großen Namen und oft von dem großen Namen ein abseitiges Stück. Das kann auf die Dauer nicht gut gehen, und so ist auch beispielsweise das Kardinalsbildnis von van Dyck mindestens ebenso schwach wie frappierend; und die dem Rubens zugeschriebenen Skizzen sind nicht nur als Qualität, sondern auch als Authentizität bedenklich. Das Fresko, das Botticelli heißt, ist ein Hohn auf Botticelli, es war früher vielleicht einmal ein spätes Werk aus seinem Atelier; heute aber ist es total verdorben, eine geschminkte Leiche. Was ferner als »Tintoretto« gilt, ist zum großen Teil nicht einmal gut genug für Bassano, und man sieht den Bildern schon von weitem an, daß sie erst auf das von Tschudi skizzierte Programm hin erworben wurden, weil die Venezianer nun einmal zur modernen Kunst gehören und weil hier die empfindlichste Lücke klaffte. Ja, selbst die berühmten Goyas der Sammlung sind höchst ungleichwertig, aus dem halben Dutzend sind nur zwei sehr gut, einer ist ganz schlecht und der Rest ist langweilig und schwach. — Man sieht, man hat große Abstriche zu machen von dem klassischen Ruhm der Nemes-Kollektion. Aber es bleibt Positives.

Das Schwergewicht liegt auf zwei Punkten, auf Greco und auf den Franzosen des 19. Jahrhunderts. Kenner der spanischen Malerei behaupten, durch die zehn Bilder seiner Hand sei Greco glänzend repräsentiert, und in der Tat, vor mindestens drei Stücken (dem Gethsemane, dem Kardinal Guevara und dem heiligen Andreas) und vielleicht auch vor dem späten, fast primitiv wirkenden Jünglingsporträt, das auf den ersten Blick wie ein Antonis Moro aussieht, hat man das Gefühl, einem ganz großen Meister gegenüberzustehen; die Bilder sind so gut wie der große Kardinal bei Mrs. Havemeyer und der hl. Martin bei Mr. Widener. Auch ein Christus ist da, prachtvoll, bis auf eine etwas affektiert gemalte Hand, die, vielleicht weil sie so schön ist, etwas zu viel Realität bekommen hat. Die berühmte heilige Familie mit der gläsernen Fruchtschale bietet eine Enttäuschung, die Fruchtschale ist wundervoll, aber die Familie ist nicht auf derselben Höhe. Doch, alles in allem, diese Grecos bedeuten dem, der Greco zu sehen sonst keine Gelegenheit hat, ein großes Erlebnis, und eine Sammlung, die nichts hätte, als diese zehn Grecos, wäre allein eine Reise wert, da man in Deutschland sonst auf die beiden, allerdings sehr schönen Münchener

Bilder angewiesen bleibt. — Von Greco zu Cézanne ist der Weg nicht weit, man sieht die Zusammenhänge, besonders auf dem Gebiete der Phänomenalität der Erscheinung, auch auf dem der Farbe. Der »junge Mann in der roten Weste« ist ein Schulbeispiel für die koloristischen Zusammenhänge, aber die »Badenden« zeigen erst ganz, wie groß und selbstherrlich dieser Cézanne war, sie zeigen es so deutlich wie jene »Landschaft mit den schiefen Häusern«, mit der sich auf der ganzen Welt eben nur Grecos Toledo vergleichen läßt. Unter den schönen Stilleben ist eines in seiner Art diesen beiden Meisterwerken gleichwertig, die anderen stehen etwa auf der Höhe der beiden Berliner Bilder, sie haben den letzten Rest von Realismus noch nicht überwunden.

Cézanne tritt in der Sammlung Nemes als Vollender der modernen französischen Malerei auf. Neben ihm nimmt der letzte der alten Meister, Courbet, merkwürdig viel Raum ein, merkwürdig vielleicht nur deshalb, weil er nicht sehr gut vertreten ist; außer mit einer guten Landschaft und den hochbedeutenden »Zwei Mädchen am Balkonfenster« sind eigentlich nur schwache oder sehr unsympathische Bilder von ihm vorhanden. Streiten ließe sich über das große Familienbild. Einen Augenblick denkt man vor ihm, hier öffne sich ein Weg nach vorwärts zu Cézanne und nach rückwärts zu Goya, man ist in dieser Sammlung eben wie von selber »entwicklungsgeschichtlich« gestimmt. Aber wenn man nüchtern bleibt, sieht man bald, daß das Gemälde am Ende vorwiegend ungeschickt ist und im Grunde nur wenig höher an Qualität, als etwa jene schlechten frühen Werke von Hans Thoma, denen es so ähnlich sieht.

Zwischen Courbet und Cézanne stehen die sogenannten Impressionisten, voran Manet, mit dem genial hingestellten Clemenceau, dem vlämisch wirkenden Studienkopf zur Negerin auf der Olympia (1863), mit der fabelhaft geistreichen »Dame in Schwarz«, mit den pompösen Pfirsichen und endlich mit dem absolut unabhängigen Straßenbild. Die eine Landschaft von Claude Monet, mit den Schiffen am Strande, ist ersten Ranges, und hat, ebenso wie ein ähnliches Bild in einer anderen Budapester Sammlung, auffallenderweise Beziehungen zu Cézanne. Renoir ist eindrucksvoll aber nicht sehr gut vertreten, Degas wie üblich. — Wie sich das andere Endziel der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, van Gogh, aus dem Impressionismus entwickelt, zeigen drei seiner Gemälde: Ein unbeträchtliches Stilleben, eine Landschaft, die noch Claude Monets Schneebildern nahesteht, aber auch schon eigenmächtige Züge hat, und endlich ein ganz herrliches Stilleben von einer unbegreiflichen Freiheit der Auffassung.

Man sieht, auch für die Kenntnis der Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gibt die Sammlung überraschende Aufschlüsse. Die Pioniere dieses Weges, Delacroix und Daumier, sind jeder mit einem unbedeutenden Werk wohl nur pro forma vertreten. Auch Corots Landschaft ist nicht zwingend, sein Figurenbild, das Mädchen in Blau, dagegen sehr schön. Es gibt ja kaum Figurenbilder von ihm in Deutschland.

Hat man sich an diesen Hauptpunkten der Sammlung einmal klar gemacht, von wo aus dieser Amateur die Kunst ansieht, so begreift man leicht, aus welchem Grunde er seine übrigen alten Gemälde gekauft hat. Die Venezianer, wie der schöne Giovanni Bellini, ein hervorragender Cariani, ein feiner Moroni, und ein sehr schöner Bassano, das versteht sich von selbst. Ebenso das Männerporträt von Frans Hals aus der Sammlung Weber — Manet hat Hals als seinen Lehrer bezeichnet. Um Hals lassen sich dann verschiedene Proben guten Malwerks gruppieren, Stillebenmaler wie der Fischspezialist Beijerens zum Beispiel, den der junge Delacroix studiert hat, und der von Dirk Hals abhängige Genremaler Duck, der mit einer geistreich gestellten Szene vertreten ist, die an Velasquez' »petits cavaliers« erinnert. Ein Kopf von Cuyp hängt zwischen Courbets und Courbet hält sich sehr gut, Chardin illustriert das Kapitel »Holland-Frankreich«, und so könnte man zu vielen anderen Bildern des 17. Jahrhunderts noch nachweisen, was sie eigentlich uns angehen und sich wertvolle Einsichten verschaffen, über die »Wiederkehr des Gleichen«, wie Nietzsche es nannte.

Man soll den erkenntnistheoretischen programmatischen Wert dieser Sammlung gewiß nicht überschätzen und sich zunächst jenseits aller Wissenschaft immer an die einzelnen Bilder halten, an ihre Schönheit und an die Freude, die sie verschaffen. Aber man soll diesen Wert auch nicht verkleinern. Schon weil dieser kunstbegeisterte unzünftige Amateur in ein paar Jahren geleistet hat, was die Aufgabe manches Museumsleiters sein könnte. *EMIL WALDMANN.*

NEKROLOGE

In Valladolid starb am 16. Dezember **Don José Marti y Monsó,** Direktor des Valladolider Provinzialmuseums und der dortigen Kunstschule. Der Verstorbene war ein hervorragender Kenner der altkastilischen Plastik und hat sich durch zahlreiche Forschungen zur Geschichte der Valladolider Kunst, die vor allem in seinen Estudios historico-artisticos niedergelegt sind, verdient gemacht.

—y—

PERSONALIEN

München. Der Streit um die Nachfolgerschaft Tschudis hat nunmehr seine Erledigung gefunden; und zwar in folgender ungewöhnlicher Form, die wir im offiziösen Wortlaute mitteilen: »Seit dem Tode Hugo v. Tschudis führt Konservator Dr. Braune die Direktionsgeschäfte bei den staatlichen Galerien. Die Schwierigkeiten, die einer endgültigen Regelung der Nachfolge v. Tschudis zurzeit entgegenstehen, ließen sich dank dem Entgegenkommen des Malers Professor Anton Stadler in der Hauptsache dadurch beheben, daß er in allen wichtigen Angelegenheiten der staatlichen Galerien sich dem Ministerium als Beirat zur Verfügung gestellt hat, in dieser Eigenschaft den Vorsitz in den bei den Galerien bestehenden Kommissionen übernimmt und alle auf wichtige Angelegenheiten bezüglichen Anträge und Verfügungen der Galeriedirektion mit unterzeichnet. Auf diese Weise konnte für die Direktion der staatlichen Galerien unter Fortdauer der Leitung der Geschäfte durch Konservator Dr. Braune die Mitwirkung Professor Stadlers gesichert und eine Regelung getroffen werden, die unter den gegebenen Umständen wohl die

zweckdienlichste Lösung der schwierigen Frage darstellt.« Man hat sich also, wie es scheint, doch gescheut, der öffentlichen Meinung der Kunsthistoriker ins Gesicht zu schlagen und ist so auf diese sonderbar gewundene und gedrechselte Form gekommen.

Dr. Gustav Pauli, der Direktor der Kunsthalle in Bremen, ist durch den Titel Professor ausgezeichnet worden.

Professor **Adolf Philippi** hat am 11. Januar in Dresden, wo er seit einer Reihe von Jahren in der Stille seinen Studien lebt und daneben als Direktor der Gehe-Stiftung seinen Wirkungskreis hat, das 70. Jahr vollendet. Philippi gehört nicht zu den Kunsthistorikern strenger Observanz, weil sein Lehrgebiet, für das er lange Jahre eine ordentliche Professur in Gießen inne hatte, mehr die klassischen und historischen Wissenschaften gewesen sind; und doch haben seine langsam gereiften Kenntnisse uns eine Reihe sehr vortrefflicher, leicht genießbarer kunstgeschichtlicher Werke geschenkt, die so gut sind, daß unbestrittene Kenner ihnen ihre Reverenz erwiesen haben und sie zu dem wenigen Wahren und Echten der allgemeinverständlichen kunstwissenschaftlichen Literatur zählen. Dringt man in Philippis Bücher tiefer ein, so empfindet man das ungemein Besonnene seiner Gedanken und seines Ausdrucks; gerade das hastig Zufahrende, jede Distanz innerhalb der einzelnen Erscheinungen außer acht Lassende der modernen Kunstschreiberei ist Philippis Haß. Jedenfalls werden seine Bücher noch lange bleiben — und er selbst uns hoffentlich auch noch.

G. K.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Für die Jubiläums-Kunstaustellung 1913 wird das Hauptstück die Sammlung von etwa 300 Gemälden und Plastiken sein, die ein Bild der Entwicklung der deutschen Kunst in den letzten 25 Jahren geben soll. Zu diesem Zwecke werden auch die Museen in den verschiedenen Kunststädten des Reiches Werke aus ihrem Besitz herleihen, so daß mit den besten Arbeiten ein vollständiger Überblick geboten werden kann. Diese Abteilung untersteht der besonderen Leitung des Ausstellungspräsidenten Professor Friedrich Kallmorgen.

× **Aus den Berliner Salons.** Eine interessante Ausstellung hat gegenwärtig **Fritz Gurlitt** veranstaltet, der, dem äußeren Anlaß des nahenden kaiserlichen Regierungsjubiläums folgend, einen Überblick über die Kunst der letzten fünfundzwanzig Jahre gibt, soweit sie sich in diesem Salon den Berlinern präsentiert hat. Die Firma Gurlitt hat im Ausstellungswesen der Reichshauptstadt während des letzten Menschenalters eine besondere und charakteristische Rolle gespielt. Sie hat zuerst den Kreis der großen Deutsch-Römer in Berlin eingeführt und durchgesetzt: Böcklin, Feuerbach, Adolf Hildebrand und die Ihren. Sie hat daneben viel für Leibl und alle die getan, die mit ihm zusammenhängen. Auch für Max Klinger, für Lenbach und Menzel, für die ältere Münchener und Berliner Sezessionistengeneration. Man fand hier auch stets die französischen Anreger des deutschen Fortschritts, sowohl die Fontainebleauer wie die Impressionisten, und begegnete den hervorragendsten Vertretern ihrer Lehre bei uns zu Lande. Aber großen Wert hat man bei Gurlitt immer auf eine gewisse deutsche Nuance gelegt, auf solche Maler, die durch eine bestimmte Art der technischen Ausbildung, des guten Handwerks oder durch eine eigentümliche romantische Note uns vor allem die Besonderheit der deutschen Malerei im letzten Jahrhundert verkörpern. So z. B., außer den bereits Genannten, M. von Schwind und Spitzweg, Thoma und Haider, Toni Stadler und Schönleber, Uhde und Lesser Ury, Scholderer und Teutwart Schmittson, Piglhein und Hans Olde, Victor Müller und Leistikow — eine sehr bunte Reihe, die trotzdem in gewissem Sinne einen Zusammenhang darstellt. Von allen diesen Künstlern sind jetzt bezeichnende Stücke zu einer interessanten Umschau zusammengestellt. Dabei notiert der Katalog für jeden die Jahre, die ihn schon früher bei Gurlitt sahen. Es ist ein kleiner Ausschnitt aus der Geschichte der Berliner Kunstausstellungen, der damit gegeben wird.

Cassirer beginnt eine Serie von Ausstellungen, in denen deutsche **Privatsammlungen** ihre Schätze der Öffentlichkeit vorstellen sollen — ein guter Gedanke, denn man wird auf diese Weise mancherlei zu sehen bekommen, was sich sonst verbirgt, und wird eine Vorstellung von der Art gewinnen können, wie und was vorzugsweise gesammelt wird. Den Anfang macht jetzt die **Sammlung Reber** aus Barmen, eine ganz junge Gemäldegalerie, die eben darum in manchem Betracht wohl als eine typische Erscheinung gelten darf. Man spürt den Einfluß des Prinzips, das Herr von Nemes in Budapest für seine vielbesprochene Sammlung aufgestellt, und für das noch Tschudi lebhaft Propaganda gemacht hat: das Prinzip, nicht alte und moderne Kunst zu scheiden, sondern sowohl klassische und längst vergangene, wie neue und neueste Kunst zu kaufen. Dabei soll nur eine Tendenz gelten: die auf gute Qualität des Einzelbildes. Nemes hatte dabei noch einen andern, gleichsam entwicklungsgeschichtlichen Zweck im Auge. Er wollte Zusammenhänge aufzeigen, die sich zwischen manchen Meistern aus verschiedenen Jahrhunderten ergeben, so etwa zwischen Greco und Cézanne, oder auch zwischen allgemeinen Bewegungen vor Jahrhunderten und heute. Herr Reber hat sich nicht auf solche Verbindungen und Beziehungen festgelegt, sondern, im ganzen von erfahrenen Fachleuten beraten, gekauft, was ihn persönlich interessierte. Das Schwergewicht liegt allerdings auch hier in den »Klassikern« des französischen Impressionismus von Manet bis van Gogh. Er greift in der Pariser Kunst auch ein wenig zurück und hat Werke von Daumier, Corot, Courbet, übrigens nicht durchweg Proben ersten Ranges. Aber sein Hauptmeister ist Cézanne, von dem er nahezu ein Dutzend Werke aus der reifsten Zeit besitzt: herrliche Stilleben, ein paar der besten Porträts, Landschaftliches, Akte, einen Harlekin und, als ein in Berlin unbekanntes Meisterstück, das große Bild eines jungen Philosophen, der am Tisch sinnend vor Büchern und einem Totenschädel gegen einen blumig gemusterten blauen Vorhang sitzt. Herr Reber ist offenbar dem Grundsatz gefolgt, nur solche Cézannes zu erwerben, die eine möglichst bildmäßige Abrundung und Ausführung zeigen; gerade dadurch erscheint die Vertretung des Meisters bei ihm besonders eindrucksvoll. Nicht so gut ist van Gogh vorläufig repräsentiert. Aber sehr schön Manet, von dem man neben einem Stilleben und einer frühen Marine das kostbare Bild eines Knaben mit seinem Hunde und vor allem das monumentale Porträt Antonin Proust sieht, dessen Erinnerungen an Manet soeben veröffentlicht werden. Interessant sind dann besonders eine kleine Winterlandschaft von Félicien Rops, die man niemals auf diesen Künstler taufen würde, wenn sie nicht einwandsfrei mit seiner Widmung signiert wäre, ein ungewöhnlich fesselndes Frauenporträt von Monticelli und ein ganz in großen farbigen Flächen gemaltes Tahiti-Mädchen von Gauguin, das zwar die äußerlichere, weniger kräftige Art dieses Malers gegen Cézanne und van Gogh auffallend deutlich abhebt, aber in seiner dekorativen Haltung doch von delikater Wirkung ist. Und zwischen diesen modernen Stücken nun, unbekümmert um historische Einschachtelungen, alte Bilder verschiedenster Provenienz,

darunter die feine »Heimsuchung« eines primitiven oberrheinischen Meisters vom 15. Jahrhundert, die in freien leichten Farben gemalte »Auferstehung« des Meisters von Meßkirch, die Reber auf der Auktion Lippmann gekauft hat, ein pikantes Interieur von van Craesebeck, ein funkelndes Stilleben von Kalff, eine dramatische Gefangennahme Christi, die auf Rubens' Nähe deutet, und drei Goyas, unter denen die geniale Komposition der »Spinnerinnen« auf Velazquez zurück- und auf den Impressionismus vorandeutet. Es zeigt sich auch hier, daß sich scheinbar unüberbrückbare Gegensätze in nächster Nachbarschaft ausgezeichnet miteinander vertragen können. Aber wenn Herr Reber nun einmal seine Galerie der öffentlichen Kritik und Kontrolle unterstellt, so muß er auch hinnehmen, wenn man ihm die Forderung entgegenhält, daß er auch die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts und der unmittelbaren Gegenwart mehr berücksichtigen sollte. Natürlich wird sich niemand vermessen, einem Kunstfreunde seine Sympathien diktieren zu wollen, aber es könnte sein, daß die Ausstellung einer solchen Privatgalerie programmatisch wirkt, daß andere Sammler das Beispiel nachahmen und die Meinung fassen, sie brauchten (oder gar sie »dürften«) gar keine deutschen Bilder kaufen, die Rücksichtslosigkeit gegen die Produktion des eignen Volkes sei nicht nur erlaubt, sondern womöglich gar für den, der auf der Höhe der Zeit wandeln will, Bedingung. Ich bin überzeugt, daß solche Gedanken dem Besitzer dieser Barmer Sammlung fern liegen. Er hat auch soeben wenigstens einen Liebermann, ein helles Strandbild gekauft, und überdies auch schon, wie ich höre, auf andere deutsche Stücke gefahndet, leider ohne Erfolg. Er möge nun bedenken, daß auch ein privater Sammler der Allgemeinheit gewisse Rücksichten schuldig ist, nicht im gleichen Maße wie der Direktor eines Museums, aber, in gewissem Abstand, doch in ähnlicher Weise.

Stuttgart. Die **Jahrhundertausstellung schwäbischer Kunst,** die in Stuttgart geplant wird und die ursprünglich für dieses Jahr in Aussicht genommen war, ist jetzt auf das Jahr 1916 verschoben worden. Es geschah das auf Beschluß des Vorstandes der diesjährigen Stuttgarter Großen Kunstausstellung, da man der Ansicht war, die Ausstellung werde für das Jahr 1916, das Jahr des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums König Wilhelms II., sich besonders eignen.

Straßburg i. Els. Am **Elsässischen Kunsthaus** wurde am 5. Januar eine 30 Werke umfassende Sonderausstellung der Malerin Marie Starkie-Munzinger eröffnet. Die Künstlerin, die in München bei W. Thor, in London bei John Lavery und in Paris bei Charles Guérin arbeitete, stellt Interieurs, Stilleben, Kinderporträts und Tierbilder aus. Von ihren Arbeiten verdienen die Interieurs und Stilleben am meisten Beachtung. — Die Ausstellungen im Kunsthaus pflegen in Abständen von drei Wochen abzuwechseln. Als nächste sind Kollektivausstellungen der Straßburger Malerin Doris Ewald, des Landschafters Lucien Blumer und des Malers Heinrich Beecke vorgesehen. *K.*

LITERATUR

Adolf Philippi, *Der Begriff der Renaissance.* Daten zu seiner Geschichte. Mit 24 Bildertafeln. (Leipzig 1912, E. A. Seemann. Brosch. 4.50, geb. 5.50).

Kein neues Buch über die Renaissance, sondern eine Aneinanderreihung von Quellenstudien, manchmal mit wörtlicher Anführung, und zwar von Quellen, in denen von Kunstschriftstellern, Künstlern, Geschichtsschreibern und Literarhistorikern von der neuen Epoche, die mit dem 14. Jahrhundert in Italien eintrat, gesprochen wird; besonders wird dann gezeigt, wie sehr allmählich das Wort Renaissance für die Wiedergeburt der Literatur und Wissenschaft und Kunst in Anwendung kommt. Der Begriff des Neuen ist ziemlich früh da, zugleich die Empfindung, daß dieses Neue einen Gegensatz gegen das Mittelalterliche, Gotische bildet und in engem Zusammenhang mit dem Alten steht. Der Verfasser beschränkt sich aber nicht auf eine bloße Stellenanhäufung, sondern gibt wertvolle Bemerkungen zur Kunstgeschichte, Charakteristiken der von ihm ausgezogenen Werke, mitunter auch manche bestreitbare Ausführungen, z. B. über Enea Sylvio, »diesen menschlich genommen widerwärtigen Kleriker« (S. 38). Erst Vasari braucht für die Kunstgeschichte das Wort rinascita, unter dem er etwa die Periode von 1250 an versteht; das Wort Roma rinata findet sich zuerst bei Macchiavelli, aber nur im Sinne einer politischen Entwicklung, die mit Cola di Rienzi einsetzte und mit ihm auch begraben war. Während die Franzosen im 17. und 18. Jahrhundert für die große Umwandlung der Zeiten eine ganze Anzahl Ausdrücke brauchten, wie etwa: Le retour à un meilleur goût, la nature, la raison, le style de l'antiquité, aber das Wort Renaissance noch nicht kennen, sind sie es dann, die jenes Wort wirklich einführen. Zuerst Seroux d'Agincourt in einem gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschriebenen, aber 1823 herausgekommenen Werke. Bei ihm findet es Anwendung für die Erneuerung der Architektur im 18., der Bildhauerkunst und der Malerei im oder seit dem 13. Jahrhundert. Zum eigentlichen Schlagwort für die ganze Zeit — also nicht nur beschränkt auf die Kunst wurde es durch Sismondi 1832. Durch ihn wurde es für die kunst- und politische, durch Michelet für die ganze Menschheitsentwicklung gebraucht und durch beide unmittelbar Jakob Burckhardt zugeführt. Erst durch ihn wurde das Wort, nachdem es in Deutschland vor 1840 kaum angewendet worden war, zu einer allgemeinen, geradezu unentbehrlichen Bezeichnung. Über das Werk von Jakob Burckhardt »Kultur der Renaissance«, dessen Bearbeitung ich seit dem Jahre 1877 unternommen habe, finden sich S. 157 ff. eine Anzahl Bemerkungen, mit denen ich mich nicht durchweg befreunden kann. Namentlich die hohe Schätzung des Schäferschen Wortes über das Erwachen der Persönlichkeit erscheint mir unbegründet. Das von Schäfer Beigebrachte sind doch nur recht allgemeine, aber unerwiesene Behauptungen. Dagegen stimme ich mit dem Urteile Philippis über den in Deutschland gar sehr überschätzten Gobineau (S. 164 Anm.) vollkommen überein. Das Philippische Buch, das mit einer ziemlichen Anzahl (24) guter Illustrationen versehen ist, darf als ein nützlicher Beitrag, über den der Verfasser selbst im Vorwort sehr bescheiden urteilt, zur Entstehung und allmählichen Ausbildung des Wortes und Begriffs Renaissance willkommen geheißen werden. *Ludwig Geiger.*

FORSCHUNGEN

G. F. Hill bringt im Dezemberheft des Burlington Magazine wieder einige **Notizen über italienische Schaumünzen.** Es sind meist florentinische Arbeiten, die in die Nähe Niccolò Fiorentinos gehören oder in sein Werk einzufügen sind. Es folgen dann noch Bemerkungen über eine Medaille auf Gerolamo da Panico und Pompeo Ludovisi von dem Paduaner Gerolamo dal Cavino und eine auf Girolamo Vida von dem Cremoneser Tegniza. *—l.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 17. 24. Januar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DAS MITTELALTERLICHE HAUSBUCH*)

Die kürzlich erschienene, sehr stattliche und vornehme Jahrespublikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft kommt diesmal nicht nur den Spezialisten zugute, sondern bringt mit der Reproduktion des »Wolfegger Hausbuchs« in getreuen Lichtdrucken den weiten Kreisen der Forscher und Verehrer altdeutscher Kunst eine hochwillkommene Gabe. Denn es war bisher geradezu ärgerlich, dieses für die Geschichte der Kunst wie der Kultur, für Heraldik und Waffenkunde bedeutsame und für das Schaffen des vielseitigsten und amüsantesten deutschen Künstlers des 15. Jahrhunderts sehr maßgebende Zeichnungswerk in keiner besseren Gesamtreproduktion als in den Nachstichen der Essenweinschen Ausgabe von 1887 benutzen zu können. Gerade bei dem fast unheimlichen Forschungseifer, der sich dem Hausbuchmeister zugewandt hat, war es um so notwendiger, diese zweite große Leistung seiner Kunst ähnlich wie seine Stiche in der von M. Lehrs schon vor 19 Jahren herausgegebenen monumentalen Lichtdruckpublikation in zuverlässigen Lichtdrucken und vollständig zu genauen Vergleichen zu haben. Nun ist es noch besonders angenehm, daß durch die Publikation des deutschen Vereins das unvergleichliche »Hausbuch« für den verhältnismäßig geringen Mitgliedbeitrag zum Hausbuch auch in jeder kunsthistorischen Privatbibliothek werden kann. Die neue Ausgabe bringt auf 74 Lichtdrucktafeln in Folio zum ersten Male sämtliche Zeichnungen des Hausbuchs in Originalgröße, den ganzen Originaltext in Transskription mit nur einigen Proben der beiden verschiedenen Schreiberhände in Lichtdruck, ferner kritische Erläuterungen und zusammenfassende Überblicke auf 71 Folioseiten von den beiden Herausgebern, H. Th. Bossert und W. F. Storck. Es ist also auf der einen Seite eine Ersparnis in der Reproduktion des Originaltextes gemacht und auf der anderen Seite ein bei solchen Publikationen ungewöhnlich umfangreicher Begleittext gegeben worden. Sollte es da nicht prinzipgetreuer gewesen sein, auch den Rest des Originaltextes in Lichtdrucken zu bringen und dafür an Beiträgen zu sparen, soweit sie nicht unbedingt zum Thema gehörten? — Auf farbige Wiedergabe der anscheinend von späterer Hand ausgeführten Kolorierung ist verzichtet worden, und für den nicht wesentlichen Ausfall sucht die Farbenangabe in dem beschreibenden Texte zu entschädigen.

Die beiden Herausgeber, durch ihre Forschungen über den Hausbuchmeister wohlbekannt, haben sich in die Arbeit so geteilt, daß Bossert die Beschreibung und Rekonstruktion des Hausbuchs, die Besitzerfrage, das Heraldische und Historische und die Transskription des Textes übernahm, während Storck das Vorwort, den Überblick über die Tätigkeit des Meisters und die Bibliographie verfaßte. Man kann mit uneingeschränkter Anerkennung konstatieren, daß die speziell das Hausbuch betreffenden scharfsinnigen Untersuchungen den Stand der Forschung über diese Fragen wesentlich erhöhen und den Weg zu weiteren Aufklärungen bahnen. So weist Bossert nach, daß das Hausbuch ursprünglich 98 Blätter zählte (von denen jetzt nur noch 65 vorhanden sind) und daß auf den verloren gegangenen Blättern Text und technische Zeichnungen, Hüttenbau, Armbrüste und Mörser betreffend, gestanden haben müssen. Auch ist das Hausbuch seinerzeit nicht abgeschlossen worden, da auf Seite 44b der Text abbricht und unbeschriebene Seiten folgen.

Sehr interessant und überzeugend haben sich die Nachforschungen über den ersten Besitzer gestaltet, obwohl freilich sein Name noch im Dunkel bleibt. Sein vielgesuchtes Wappen mit den gestümmelten Ästen und dem kauernden Greifen, das zweimal groß und zweimal klein vorkommt, kann nur ein bürgerliches sein, und der Inhalt des Textes weist auf einen Büchsenmeister, einen jener angesehenen und vielseitig gebildeten Männer, die im Kriege dem Geschützwesen, im Frieden der Münzprägung und dem Bergbau vorstanden. Dieser vermutete Büchsenmeister hat auch den Text des Hausbuchs, soweit er sich auf technische Dinge bezieht, selbst mit markiger Hand und mit deutlicher Sachkenntnis geschrieben, während der Anfang des Textes mit allgemeinerem Inhalte und den Planetenversen von einem berufsmäßigen Schönschreiber geschrieben sein wird. Direkte Quellen für den Text ließen sich nicht nachweisen, aber ähnliche Rezeptsammlungen und Feuerwerksbücher waren seit dem 14. Jahrhundert verbreitet.

Um die Wende des 15. und um das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts befand sich das Hausbuch im Besitze mehrerer Generationen der Familie Hof, die mit Innsbruck Beziehungen gehabt zu haben scheint, und von der ein Leonhart und ein Joachim sich nennen, die aber sonst noch nicht nachgewiesen werden konnten. Im Jahre 1672 wird das Hausbuch im Besitze des Grafen Maximilian Franz, des eigentlichen Begründers der Wolfegger Linie, erwähnt, in deren Fideikommiß es sich seitdem befindet.

---

*) *Das mittelalterliche Hausbuch.* Nach dem Originale im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee im Auftrage des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausgegeben von Helmuth Th. Bossert und Willy F. Storck. VI, 72, XLI SS.; 74 Tafeln in Lichtdruck. Gr. 4°. Halbpergamentband. (Leipzig, E. A. Seemann) 1912. — Nicht im Buchhandel zu haben; kostenfreie Jahresgabe für alle Mitglieder des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft.

Die erneute Untersuchung der vielen kleinen Wappen hat leider einen mehr negativen Erfolg gehabt, indem sich herausstellte, daß der Zeichner vielfach Phantasiewappen gab, und daß der später nacharbeitende Miniator mit den Tingierungen erst recht nach Gutdünken verfuhr. Aufschlußreicher gestaltete sich dafür die Untersuchung der Orden und »Livreen«. Es betrifft dies besonders die in den Zeichnungen vorkommenden Ritter des »Kannenordens«, eines in Spanien 1332 gegründeten und 1473 von Kaiser Friedrich III. erneuerten Ordens, dessen Abzeichen eine vasenartige Kanne auf weißer Stola ist. Ferner wird mit Sicherheit der Ritter links auf der Turnierdarstellung (Taf. 23) nach seiner Rosen-Livree als Burgunder, der rechts nach der Livree mit dem gekrönten E als Habsburger nachgewiesen und die Deutung auf Karl den Kühnen und den jungen Maximilian wahrscheinlich gemacht. Auf der Roßdecke dieses Ritters befindet sich nun in Gestalt einer Buchstaben-Livree die rückläufige Inschrift, die Bossert, wie bekannt, als Henrich Mang F. liest und hier nochmals nach allen Seiten mit überzeugenden Gründen als Signatur des Hausbuchmeisters nachweist. Hat sich auch eine urkundliche Erwähnung eines Heinrich in der sonst wohlbekannten Künstlerfamilie Mang noch nicht gefunden, so darf eine solche Lücke und Tücke der Überlieferung nicht an der Richtigkeit dessen irre machen, was uns der Künstler selbst in einer originellen, ihm sehr wohl zuzutrauenden, versteckten Form mitteilt.

Aller Voraussicht nach wird die schöne Publikation, deren treffliche Ausstattung dem Verlage E. A. Seemann zur Ehre gereicht, der Kunst des Hausbuchmeisters neue Verehrer zuführen und auch dem Deutschen Vereine für Kunstwissenschaft neue Freunde gewinnen.

F. BECKER.

PERSONALIEN

Dr. Ernst Bassermann-Jordan in München hat sich seit Jahren durch wichtige Studien um die Aufhellung der bayerischen Kunstgeschichte sehr verdient gemacht, deshalb werden seine Fachgenossen mit Vergnügen vernehmen, daß der Prinzregent dieses durch Verleihung des Titels Professor anerkannt hat.

Der Architekt **Max Wrba,** bisher Assistent an der Dresdener Technischen Hochschule, ein geborener Münchner, wurde zum Direktor der staatlich-städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Bielefeld gewählt.

Amsterdam. Zum Direktor des Kupferstichkabinetts des Ryksmuseums ist ernannt der bisherige Unterdirektor der Sammlung **Jonkheer H. Teding van Berkhout,** und zum Unterdirektor der bisherige Assistent **Dr. jur. N. Beets.**

DENKMALPFLEGE

In **Orleans** und ein wenig auch in Paris hat man sich über die beabsichtigte Zerstörung des mitten in der Stadt gelegenen, von gotischen Hallen umgebenen **alten Friedhofes** aufgeregt. Der Platz ist seit 200 Jahren so oft restauriert und erneuert worden, daß eigentlich nicht viel Ursprüngliches mehr erhalten ist, aber trotzdem macht er einen sehr bedeutenden, allerdings mehr durch die Poesie des Ortes als durch die künstlerische Besonderheit des Kreuzganges hervorgerufenen Eindruck. Der Stadtrat, an dessen Spitze als Bürgermeister der Deputierte Rabier steht, wollte den Friedhof zerstören und das Terrain zu Bauplätzen verkaufen, dagegen hatten einige Einwohner sich an den Staat gewandt und verlangt, daß der Ort unter die Monuments historiques aufgenommen und so vor Vernichtung bewahrt werde. Die Entscheidung des Staatssekretärs der Schönen Künste ist im Sinne der Freunde des alten Friedhofes ausgefallen, und dieser wird nicht nur erhalten bleiben, sondern auch einer nochmaligen gründlichen Restauration unterzogen werden.

Von den Malereien in der Kirche zu **Holebüll,** nördlich von Flensburg, ist schon zu wiederholten Malen die Rede gewesen, und da sie nicht unwichtig sind, mag etwas Genaueres darüber, nach dem jetzigen Stande, mitzuteilen sein. Die Kirche selbst ist ein bescheidener Feldsteinbau gewesen; im 13. Jahrhundert ist sie umgebaut und der Chor in Ziegeln östlich gradlinig abgeschlossen worden. Aus der gleichen Zeit ist auch der Chorbogen. An diesem sind Reste seiner einfachen ersten Bemalung: im Bogen eine recht rohe Quaderungseinteilung, bewirkt durch rote Linien, und an der westlichen Ansichtsseite des Bogens eine Einfassung von gemalten, roten und schwarzen Ziegeln. Aus derselben Zeit sind einige hübsche angemalte Weihekreuze. Gegen Ende des Mittelalters ward der quadratische Chor eingewölbt. Dabei hat alles eine neue Ausmalung erhalten, die zwar im Schiffe fast gänzlich zerstört ist, aber im Chorbogen und allen Teilen des Chors sich unter der Tünche gefunden hat; sie ist ausgezeichnet sowohl nach der Feinheit und künstlerischen Güte als auch nach der Vollständigkeit der Erhaltung in ihren sämtlichen Motiven. Teils ist sie in der altbekannten sogenannten hanseatischen Manier, mit schwunghaftem braunem und grünem Rankenwerk ausgeführt, teils aber auch ganz in derselben hochentwickelten, durch Feinheit der Anlage sowohl als der Ausführung hochstehender Dekoration, die sich vor drei Jahren in der Flensburger St. Johanniskirche gefunden hat und welche diese Kirche nun, nach ihrer durch Aug. Wilckens' Hand bewirkten Herstellung, zu einem der schönst ausgezierten und wertvollsten Gotteshäuser des Landes macht. Grünes Rankenwerk mit hochentwickelten stilisierten Blumen überzieht die Flächen; feine gereihte Ornamente bilden die Charakterisierung der Friese. Die östliche Gewölbkappe zeigt ein figurenreiches Jüngstes Gericht zu den Füßen des auf dem Regenbogen sitzenden, von Maria und Johannes angebeteten Erlösers. Man kann sich von der geplanten Wiederherstellung dieser Malereien ein sehr wertvolles Ergebnis versprechen, und wenn auch noch im übrigen die Kirche, wie beabsichtigt wird, mit ihrer Ausstattung außen und innen mit aller Sorgfalt instand gesetzt wird, so wird sie, die bislang zu den geringsten gezählt hat, neben die besten treten. Zur Herstellung drängt namentlich auch der gotische Altar, der aus dem 15. Jahrhundert stammt und in zwei Geschossen gute Einzelfiguren der Apostel, der Magdalena und Johannes des Täufers zeigt. Die Neuordnung der Figuren hat ergeben, daß zwei davon fehlen, was früher unbemerkbar war: Unzweifelhaft stellten die fehlenden die Krönung der Maria durch Christus vor: es erhellt das aus der Vergleichung mit den nicht seltenen Altaraufsätzen derselben Art, die sich sonst im Lande finden. *Hpt.*

DENKMÄLER

Wien. Für ein Denkmal für den österreichischen Dichter **Adalbert Stifter,** das im Türkenschanzparke mit einem Kostenaufwande von 40000 K. errichtet werden soll, ergeht ein Preisausschreiben für deutsch-österreichische Bildhauer, für welches drei unteilbare Preise zu 1000 K. ausgesetzt sind. Die Jurymitglieder gehören — soweit

sie Künstler sind — fast durchwegs dem Künstlerhause an, so daß eine Beteiligung moderner Künstler an dieser Konkurrenz jedenfalls auf keinen Erfolg zu rechnen hat.

AUSGRABUNGEN

Der Abschluß der Numantinischen Ausgrabungen. Die Ausgrabungen, welche der Erlanger Althistoriker Adolf Schulten in und um Numantia in acht Kampagnen so erfolgreich geleitet hat, sind an dieser Stelle, jeweils nach Erscheinen der Schultenschen Berichte im Archäologischen Anzeiger, regelmäßig von mir registriert worden. Soeben hat der Erlanger Gelehrte nun noch einen klaren zusammenfassenden Bericht über sein ganzes numantinisches Werk in der »Internationalen Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik« erscheinen lassen, auf das die Interessenten verwiesen werden sollen. Eine umfassende, mit Abbildungen zu versehende wissenschaftliche Publikation über Numantia steht für später in Aussicht. Schultens Abhandlung in der Monatsschrift schließt mit dem folgenden Absatz, den wir wiederholen, da er in kurzen Sätzen das Bild einer durch Jahre dauernden Ausgrabungstätigkeit vorüberziehen läßt: »Nach acht Kampagnen (1905—1912) ist im Jahre 1912 die numantinische Unternehmung beendet worden. Gefunden ist die von Scipio zerstörte Stadt mit ihren merkwürdigen Altertümern, und gefunden sind die sieben Lager des Scipio. Darüber hinaus hat das Glück noch die fünf Lager von Renieblas und unter ihnen ein vollkommenes Gegenstück des Polybianischen Lagers beschert. Aus den Kasernen der Soldaten und den Wohnungen der Offiziere ist eine wertvolle Sammlung von römischen Waffen und anderem Kriegsgerät zutage gefördert worden, die bereits im Numantiazimmer des Mainzer Museums aufgestellt werden. Lager- und Kriegswesen der republikanischen Zeit, für die uns bisher größere Denkmäler fehlten, sind durch diese Funde um vieles deutlicher geworden. Noch höher wird man den historischen Gewinn bewerten müssen. Die letzte und dramatischste Phase des keltiberischen Krieges, die Belagerung und Eroberung von Numantia, steht in den tragischen Resten der kleinen Stadt und den gewaltigen Einschließungswerken der Römer vor unseren Augen. Im Lager des Nobilior sehen wir die Legionen an der Arbeit, die im Jahre 153 den zwanzigjährigen Krieg eröffneten, und die üppigen Tribunenhäuser des Lagers V sind vielleicht von den Offizieren des Pompejus bewohnt worden. Aus der Öde der castilischen Hochebene ist, so darf man wohl sagen, ein Stück Geschichte und zwar eine besonders interessante und durch die großen Namen des Scipio und des Polybius verklärte Episode der römischen Geschichte wiedererstanden.« *M.*

Weibliche amerikanische Archäologen. Unter den nordamerikanischen Archälogen befindet sich eine besonders große Anzahl von solchen weiblichen Geschlechts. Zwar sieht man in den athenischen und römischen Abteilungen des deutschen archäologischen Instituts auch hier und da einen weiblichen Archäologen, und das engliche Institut in Rom wird sogar von einer Dame, der bekannten Geschichtsschreiberin der römischen Kunst Mrs. Artur Strong, als Vicedirektorin geleitet, aber bei Durchsicht der Studierenden und der Associates an den amerikanischen archäologischen Schulen in Athen und Rom im »Bulletin of the archaeological Institute of America« fallen doch in Athen unter zehn Studierenden fünf Damen, in Rom unter vier »regular members« zwei Damen und unter fünfzehn »associates« gar zehn weibliche Archälogen auf. Alle sind Graduierte amerikanischer Universitäten und einige darunter haben mit großem Erfolg selbständige Ausgrabungen geleitet, über welche das Bulletin berichtet: z. B. Miß Walker und Miß Goldman zu *Halae* (in Locris, am Meer nördlich vom Kopaissee), wo die beiden Damen mit ausgezeichneten Erfolgen schon die zweite Kampagne durchgeführt haben, wozu nicht allein volle Kenntnis und Erfahrung der Ausgrabungsmethoden gehört, sondern — es handelt sich dabei auch um junge und hübsche Damen — eine große Energie und Sicherheit des Benehmens, um an einsamer Stätte oft mit fünfzig und mehr Arbeitern auszukommen. Im letzten Jahre haben Miß Walker und Miß Goldman in der Begräbnisstätte von Halae reiche Funde gemacht, darunter goldene Ohrgehänge, auch ein größerer Goldkranz und ein kleines Pendant dazu, Silberfibeln mit Gravierungen, Silber- und Bronzesiegel, unter den Töpfereien ausgezeichnete schwarzfigurige Kylikes. Die lokalen Töpfereien zeigen den Einfluß attischer und korinthischer schwarzfiguriger Ware. Auch eine Anzahl vorzüglicher Tanagrafiguren wurden gefunden. Durch einen in die Akropolis von Halae eingeschnittenen Gang gelangte man auf die prähistorische Schicht mit stattlichen Funden von prähistorischen Töpfereien und Bronzeschmuckgegenständen. — Die Funde waren in diesem Mai noch unaufgestellt im Athenischen Nationalmuseum, wo sich Miß Goldman gerade mit ihnen beschäftigte, ehe sie nach Halae zurückkehrte, wo auch im Jahre 1913 Ausgrabungen stattfinden werden, welche von der griechischen Regierung in Anbetracht der Tüchtigkeit und Methodik der Damen gerne genehmigt werden, wie der Ephoros dem Referenten versicherte. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× **Die Akademie der Künste in Berlin** hat nach altem Brauch eine Gedächtnisausstellung für ihre im letzten Jahre verstorbenen Mitglieder veranstaltet. Es sind dies ein Maler, ein Bildhauer und ein Architekt: Albert Hertel, Otto Lessing und Paul Wallot. Am reichlichsten ist dabei Hertel bedacht, von dem man über hundert Bilder, viel zu viel, zusammengestellt hat. Man hätte eine recht hübsche Kollektion darbieten können, wenn man sich auf die nicht geringe Zahl der tüchtigen Arbeiten beschränkt hätte, die der Landschafter namentlich in seiner Frühzeit geschaffen hat. Gemälde, wie die überraschenden, feuerbachisch anmutenden »Sirenen«, die 1865 in Rom entstanden, wie der schöne Ausschnitt vom Düsseldorfer Rheinufer, der kostbare »Sommertag« von 1869 mit den leicht verstreuten Farbenflecken eleganter Ausflügler, oder der »Frühlingstag in der Campagna«, der an Buchholz erinnert, oder das große »Stilleben mit dem Schwan«, das in die Leiblgegend deutet, haben eine Farbe von starkem Klang und innerem Leben und einen einheitlichen Ton von großer Feinheit, wenn sie auch zeigen, wie Hertel, wenig selbständig, von Einfluß zu Einfluß hin- und herschaukelte. Solche Dinge hätten den Grundstock und das Programm dieser Gedächtnisfeier bilden müssen; dann hätte man gezeigt, worin Hertels beste Kraft lag, die wir gern anerkennen und bewundern wollen. Statt dessen hat man gar zu viel Flaues und Konventionelles aufgenommen — der alte Fehler derartiger Veranstaltungen, die durch ein wenig kritisches Zuviel das Andenken der Gefeierten eher schädigen als ehren. Mit Otto Lessing war wohl nicht viel anzufangen. Immerhin hätten vielleicht mehr Arbeiten aus seiner Jugend sein Talent besser repräsentiert als die Serie der höchst akademischen Stücke, die man in der Akademie findet. Das älteste davon ist das Beste: die Halbfigur von Knaus aus der Nationalgalerie. Interessant sind manche der kunstgewerblichen Entwürfe Lessings, die zwar durchaus im Fahrwasser eines längst überwundenen Geschmacks segeln, aber in ihren »Renaissancegrenzen« eine spielende Phantasie zeigen. Oft sind bei solchen Arbeiten des Künstlers bessere Absichten in der Ausführung total zu Schanden

geworden. Man erkennt das aus der sehr lehrreichen Gegenüberstellung einiger fertiger Stücke mit den Entwürfen. Von Wallot endlich bringt die Ausstellung zu wenig. Es ist im wesentlichen das, was in Berlin zur Hand war, und was man schon neulich bei der Gedächtnisfeier im Reichstage in einem Nebenraum aufgereiht fand. Also vor allem die Konkurrenzentwürfe und die veränderten Zeichnungen des Reichstags selbst, die abermals in Erinnerung rufen, wie der Bau Wallots durch äußere Einflüsse seine ursprüngliche majestätische Wirkung halb einbüßte. Dann Detailzeichnungen für den Reichstagsbau, in denen man die Faust des genialen Architekten spürt, und einige andere Entwürfe, wie der zur Trauerdekoration des Berliner Schlosses für die Beisetzung Kaiser Wilhelm I. und das Wettbewerbsprojekt für das Niederwalddenkmal mit seinem imposanten Hallenbau. Den bedenklichen Entwurf zur Freilegung des Brandenburger Tores hätte man gern entbehrt. Dafür vermißt man Zeugnisse aus Wallots Frankfurter Frühzeit und aus der letzten Epoche in Dresden.

Hannover. Kestner-Museum, Sonderausstellung der im Jahre 1912 erworbenen Gemälde moderner Meister. Auf die hohe und einzigartige Bedeutung der malerischen Leistungen der deutschen Künstlergeneration der siebziger und achtziger Jahre ist von berufener Seite zeitig genug aufmerksam gemacht worden und an posthumen Kränzen für diesen während seines Schaffens schmählich unbeachteten Kreis hat es nicht gefehlt. Freudig zu begrüßen ist es aber, wenn sich nun auch die Museen dazu entschließen, aus dieser Periode so viel als möglich charakteristische Werke zu erwerben, um sich mit ihnen außer ihrem Werte an sich die Grundlage für den Ausbau einer verständnisvoll und mit Überlegung angelegten Galerie moderner und modernster Meister zu sichern. Aus diesem Grunde werden die Erwerbungen des Museums mit ihrer offensichtlichen Bevorzugung des Leiblkreises vollkommen verständlich. Schuch und Hagemeisters Werke sind am zahlreichsten vertreten und stattlich genug, um von diesen beiden Künstlern eine klare Vorstellung ihres Werdeganges, ihrer Tendenzen und des von ihnen Erreichten zu vermitteln. Lediglich aus Rücksichten auf den vorhandenen Bestand und aus mehr oder minder naheliegenden Opportunitätsgründen sind die Erwerbungen der außerhalb dieses Kreises liegenden Bilder anzusehen, die aber — auch wenn sie des Zusammenschlusses zu einer organischen Gruppe entbehren — als durchaus günstigen Zuwachs zur Galerie anzusehen sind. Zu ihnen gehören: H. Berger, Männlicher Halbakt; F. Hodler, Studienkopf und Eingeschlafener Jüngling; J. Israels, Selbstbildnis; Fr. v. Lenbach, Bäuerin mit Kind, Bildnis des Architekten Gedon, Bildnis des Fürsten Bismarck; M. Slevogt, Frankfurt a. M.; K. Spitzweg, Straßenmusikanten, Landschaft mit badenden Frauen; A. Spring, Bildnis des Malers H. Engl, Ku̇cheninterieur, Klostergang, und E. Zimmermann, Studienkopf eines alten Mannes.

W. Leibl mit seinem »Bauernmädchen« vom Jahre 1881 gibt als Führer und Anreger den Auftakt zu den Werken der um ihn geschaarten Gruppen. Nicht ohne Absicht finden wir hier K. Schuch mit zwanzig Werken am stattlichsten vertreten. Es kann auch keine Frage sein, von wie hohem Werte es für eine Galerie ist, einen und dazu einen der tiefsten und sympathischsten Künstler des Leiblkreises in annähernder Vollständigkeit seines Schaffens vorführen zu können. Noch unter seines Lehrers Halauska Bann stehend erweist sich »die Landschaft mit Brückenruine«, um dann in Werken der siebziger Jahre den Einfluß Leibls und Trübners in einer Reihe von Bildern wie dem »Kloster im Grünen« (1874), den drei Bildern aus Olevano (1875), dem bezaubernden »Hof von St. Gregorio-Abbazia« (1876—77), den Stilleben wie der »Trödelbude« (vom Jahre 1877) u. a., und in den Arbeiten der achtziger Jahre die für seine Malweise heilsame Berührung mit den Franzosen wie in dem »Stilleben mit Poreebündel« u. a. aufzuweisen.

Schuchs Freund und langjähriger Genosse K. Hagemeister nimmt mit seinen Werken den zweiten Platz ein. Auch von ihm sind Frühwerke wie »das Motiv aus der Campagna« (vom Jahre 1876), Arbeiten der mittleren Zeit wie »das Walddickicht« (1879) und solche der Spätzeit wie »die Meeresbrandung« (1909) so voll persönlichen Strebens, um ein völlig zureichendes Bild des Werdeganges und der Bedeutung dieses kernigen, märkischen Meisters zu vermitteln.

Einige wenige, aber typische Werke des weiteren und näheren Kreises um Leibl schließen die Vorstellung dieser Künstlergeneration zu einem schönen Rund. Wir begegnen Theodor Alt mit dem reizenden Bilde der »Siebenschläferin« und dem pastos gemalten »Porträt seines Vaters«, Johann Sperl mit der »Fränkischen Bauernstube« und dem »Haus in Rosen« und W. Trübner mit zwei genialen Frühwerken, »dem spanischen Bauer« und dem äußerst geschmackvollen »Mädchenbildnis« (aus den achtziger Jahren). *V. C. H.*

Ausstellung des Steiermärkischen Kunstvereins in Graz. Sie ist interessant, weil sie jedem etwas und somit vieles gibt. Sehr viel Figurales, was ja immer mehr zur Kritik anregt und Interesse erweckt. Unter den Künstlern, die sich hier Rendezvous gaben, sind viele von europäischem Rufe. Ich halte es im Interesse der heimischen Kunst für vorteilhaft, Anregungen von außen zu erhalten, da solche Blutauffrischung stets not tut. Der Zweck einer Ausstellung wird nicht durch die Darbietung von Gleichartigem und Gleichwertigem, sondern von verschiedenem erreicht. Von Interesse ist es diesmal wieder, unsere alten Bekannten in neuester Entwicklung zu sehen. — Wenn jemand die nördliche See kennt, muß er sie mit den Augen eines O'Lynch of Town sehen. Hermann Zeilinger ist kräftiger geworden, voll Stimmung und Farbe Gustav Kampmann. Spiro und Artur Kampf sind mit Porträts vertreten. Ein lebensfroher Schaffer ist Max Kuschel aus München. Rudolf Schramm-Zittau erfreut durch eine pulsierende Ansicht des Münchner Karlsplatzes. Walter Georgis Knabenbildnis ist etwas wässerig; originell, wenn auch gesucht, ist Dora Hitz, die ein Porträt der Frau Gerhart Hauptmann bringt. Josef Kühn und Richard Kaiser haben jene feine Interieurstimmung geschaffen, die warm und beruhigend wirkt. — Gilda Moise hat sich sehr entwickelt; voll zarter Hoffnung wirkt ihr Frühling am Bodensee. Der Fürstenfelder Mader bleibt durch sein feines, tiefempfundenes Bild »Die Schlafende« in Erinnerung. Es würde zu weit führen, sich mit jedem zu befassen. Nur Diet will ich erwähnen. Ist es die Massenarbeit, die nicht bekommt, oder hat er sich etwas vernachlässigt? Reizende Zeichnungen bringt Emmy Singer. Insbesondere sei noch die Bronzeplastik erwähnt, die von Dannmüller, Henn, Heine, Liebermann, Vierthaller entzücken oder den frohesten Humor auslösen. *Dr. Richard Schlossar.*

Buchkunstabteilung auf der Leipziger Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Der Verein deutscher Buchgewerbekünstler, der kürzlich unter dem Vorsitz von Prof. Walter Tiemann in Leipzig seine Generalversammlung abhielt, hat dort beschlossen, die Abteilung »Neuzeitliche Buchkunst« auf der Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik zu veranstalten, während die Gruppe »Freie Illustration« dem Verbande deutscher Illustratoren überlassen bleibt. Folgende Sondergruppen sollen gebildet werden: Buchkunst, Gebrauchsgraphik, Plakat, Kleingraphik, die

graphischen Künste im Buche, die Schreibkunst, Druckschriften, Illustrationen mit neuzeitlichem Reproduktionsverfahren. Der Verein wird seine Jury für die Ausstellung durch Nichtmitglieder verstärken. Für die Gruppe »Plakat« wurde eine Kommission gebildet, der außer dem Vorsitzenden Lucian Bernhard, Erich Gruner, Dr. Emil Preetorius und Walter Buhe angehören. Ebenso wurde für die Schriftgruppe eine Kommission gebildet mit Heinrich Wieynk als Vorsitzenden, Rudolf Koch und Hermann Delitzsch, für die Druckschriftengruppe eine solche mit Heinz König, Prof. Schiller und Prof. E. R. Weiß. Die Kommissionen werden gemeinsam mit der Vereinsjury auch jurieren.

Aus dem Hamburger Kunstleben. Vor einiger Zeit traf ich auf dem Wege nach dem Kunstverein einen Bekannten. Wohin ich gehe? Ich sagte es ihm. Ob er mich begleiten dürfe? Gerne. An der Türe des betreffenden Gebäudes machte er halt. Ob er nicht mit eintreten wolle? Er lehnte dankend ab. Er wollte nur einmal sehen, wo der Kunstverein zu Hause ist. Ein weitergehendes Interesse hatte er nicht. Und der Mann, der also sprach, gehörte der besitzenden Klasse an. Ich will nicht behaupten, daß die Mehrheit nach diesem Einen beurteilt werden dürfe, aber ebenso gewagt wäre es zu versichern, daß er der Gesinnungsgenossen entbehrt. Nun ist das Ausstellungslokal unseres Kunstvereins allerdings so ungünstig als möglich gelegen. Der Zugang ist von einem Weißzeug- und einem Tapisserieladen flankiert und man kann ein dutzendmal an dem Hause vorübergehen, ohne darauf zu kommen, daß dahinten, zwischen Wohnungstreppe und Kellertüre, der Zugang zum Ausstellungslokale zu suchen ist. An einen Erklärungsgrund für die in dieser Sache bewiesene Uninteressiertheit fehlte es meinem Bekannten also nicht. Ob dieser Grund aber auch als Entschuldigung gelten könnte in einem Gemeinwesen, in dem ein wirkliches Interesse an der Kunst in der Menge lebendig ist? Und doch darf an dem Vorhandensein eines solchen Interesses in Hamburg nicht gezweifelt werden, wenn man sieht, mit welcher Raschheit die für den Bau eines eigenen Ausstellungsgebäudes geforderten Summen gezeichnet worden sind. Wenigstens muß das als Beweis für das Vorhandensein eines guten Willens gedeutet werden. Zur Beförderung und Belebung eines tiefer gehenden Kunstinteresses gehört freilich mehr als bloße Geldbewilligung. Vor allem bedarf es hier einer zielbewußten Erziehung zur Kunst, für die wieder die öffentlichen Kunstausstellungen den Boden zu bereiten haben. Da ist es denn erfreulich, feststellen zu können, daß wenigstens nach dieser Seite hin bei uns nichts verabsäumt wird. Ein neuer Leiter unseres Kunstvereins, der von Weimar nach hier übergesiedelte Hofrat Theodor Brodersen, scheint überdies von der löblichen Absicht geleitet, als Hecht in dem Karpfenteich unseres herkömmlichen Ausstellungwesens wirken zu wollen, was nur zu billigen wäre. Und in der Tat mutet die erste große Ausstellung, mit der Hofrat Brodersen in diesen Tagen hervorgetreten ist — eine größere Vorführung von Werken des Tiroler Monumentalmalers Albin Egger-Lienz — wie eine erste Bestätigung dieser schönen Absicht an. Egger-Lienz war bei uns bisher noch unbekannt. Keines seiner, in Empfindung und Komposition so verblüffend wuchtigen Werke hat bisher den Weg zu uns gefunden, was angesichts des starken wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Aufschwunges, in dem das neue Hamburg sich zurzeit befindet, eigentlich zu bedauern ist, denn Egger-Lienz ist ein starker Anreger, und wenn auch in seinem Empfinden erzkatholisch und in seinen Farben monochrom bis zum Asketischen, enthält seine Kunst doch vieles, was gerade in dem kühlen protestantischen Norden auf sinnvolles Verständnis rechnen darf. Die Ausstellung enthält die beiden Landsturmbilder aus den Jahren 1809 und 1813, jenes mit dem Tod, dieses mit dem Kreuz schwingenden Pater Haspinger als Führer; das mit seiner Sippe andachtsvoll an den »Tisch des Herrn« herangetretene bäuerliche Paar; Sämann und Satan; das Triptychon »Die Erde«, das Hauptstück aus dem Wiener Temperafries: »König Etzels und Kriemhildes Einzug zu ihrer Hochzeitsfeier in Wien« u. a. m. Für Mittel- und Süddeutschland also lauter gute Bekannte, wirken diese großzügigen Bildwerke bei uns in jedem Sinne wie künstlerisches Neuland.

Im Kunstsalon Commeter hat ein junger Hamburger Pastorensohn, W. v. Ruckteschel, eine größere Sammelausstellung veranstaltet, an der das interessanteste Moment darin besteht, daß es den Nachwuchs des Nachwuchses so ziemlich dort wieder angelangt zeigt, wo die älteren Vordermänner des Nachwuchses Nummer eins gestanden haben. Seine wichtigeren Porträts sind gut beobachtet und gehen dem Leben nach, und seine Landschaften, die in ihrer Mehrheit das alpine Hochland behandeln, sind stark farbig und von flutendem Licht durchzogen. Also, wenn auch in der Farbe ein Kind seiner Zeit, ist v. R. in Zeichnung, Stil und Konzept durchaus kein Moderner im modernistischen Sinne. Schade nur, daß der begabte junge Mann vom Wert des Eigenpersönlichen noch keine rechte Vorstellung zu haben scheint. Seine Landschaften wirken beim ersten Hinsehen vielfach wie Ausschnitte aus Segantinischen Originalen. Da muß er gründlich Wandel schaffen, denn ohne eigenes Schauen keine eigene Kunst.

Im Kunstsalon L. Bock & Sohn ist eine Reihe Münchener Eigenbrödler, vorwiegend Mitglieder der Sezession und der Scholle, neben einer größeren Anzahl von Eugen Brachtschülern, die anläßlich des siebzigsten Geburtstages ihres Meisters sich zu einer Sonderausstellung zusammengetan haben, mit ansehnlichen Werken vertreten. Bei einem Vergleiche schneiden die überwiegend im freien Spiel der Kräfte zur Entwicklung gelangten Münchener — Jul. Diez, Fritz Erler, Walther Firle, W. Georgi, Th. Th. Heine, Angelo Jank, J. S Junghanns, R. Kaiser, A. Münzer, Leo Putz, Toni Stadler, H v. Zügel u. a. — entschieden besser ab. Fast daß man sager könnte, so viele »Münchener«, so viele Wegweiser zum Herzen der Natur, während mit Ausschluß einiger weniger, die sich selbst gefunden haben,— Oskar Frenzel, L. Dettmann, W. Feldmann — die Mehrheit der Brachtschüler, bei aller sonstigen Bravheit, keinen Anspruch erheben kann, als solche Wegweiser genommen zu werden. *H. E. W.*

Londoner Ausstellungen. Gleich wie es nach dem Tode von Lord Leighton und Millais der Fall war, so hat auch nach dem Ableben von Sir Lawrence Alma-Tadema, die *Königliche Akademie* ihre Gepflogenheit der Abhaltung einer Winterausstellung alter Meister zugunsten von Werken des letztgenannten Künstlers aufgegeben. 205 Bilder und Zeichnungen, darunter 150 Ölgemälde, befinden sich zur Stelle, die ungefähr ein Drittel sämtlicher Schöpfungen des Meisters bilden. Obgleich einige hervorragende Arbeiten fehlen, so ist doch die Ausstellung vollkommen repräsentativ, da alle Perioden vertreten sind und der Entwickelungsgang Alma-Tademas sich hier vollkommen überschauen läßt, und zwar um so besser, da die Übersicht durch die chronologische Anordnung erleichtert wird.

Ich erinnere nur kurz daran, daß der Künstler am 8. Januar 1836 in dem Dorf Dronryp, nahe bei Leeuwarden in Holland, als der jüngste Sohn des Notars Pieter Tadema, geboren wurde. Die eigentliche Schreibweise seines Vornamens, wie sie im Taufregister steht, ist nicht »Lawrence«, sondern »Lourens«. Der Vater starb bereits, als der

Knabe erst ein Jahr alt war, und hiermit begann der Kampf ums Dasein. Entgegengesetzt dem Wunsche der Familie trat Tadema nicht in die Fußtapfen seines Vaters, sondern schlug die künstlerische Laufbahn ein und genoß zunächst seine Ausbildung unter Wappers in Antwerpen, der die von Baron Leys folgte. 1870 nach dem Tode seiner ersten Gattin siedelte er nach London über, heiratete daselbst Miß Laura Epps († 1909), wurde naturalisierter Engländer, Mitglied der Akadmie, und ihm, nach seinem im vorigen Jahre in Wiesbaden erfolgten Dahinscheiden, die hohe posthume Ehre der Beisetzung in der St. Pauls-Kathedrale erwiesen.

Alma Tadema war mehr erfindungsreich als von Phantasie beseelt. Ihm fehlte der eigentliche romantische Geist, den z. B. der Dichter Keats entwickelte, als er eine altgriechische Urne auffand. Die tiefsten inneren Bewegungen des Menschen gelangen bei dem Künstler nur selten zum Ausdruck, wie unter andern ausnahmsweise in dem Bilde »Der Tod des Erstgebornen«, dagegen besaß er außerordentliche technische Fähigkeiten in der Wiedergabe des verschiedensten Materials wie Marmor, Metalle und Stoffe. Er war peinlich sorgsam in der Farbenmischung, und kein moderner Maler weniger zu Experimenten geneigt. Alle seine Farben haben sich vorzüglich erhalten!

Schon aus dem Jahre 1856 sehen wir hier Studien in Architektur, der dann die Werke aus der römischen Epoche folgen, so besonders erwähnenswert: »Tarquinius Superbus«, »Claudius«, »Eine Audienz bei Agrippa«, »Die Rosen des Heliogabalus«, »Das Trepidarium«, »Der Kunstliebhaber«, »Der pyrrhische Tanz«, »Eine römische Bildergalerie«, »Das Fest der Pomona«, »Ein römischer Schreiber«, »Ave Caesar«, »Caracalla und Geta« und »Ein römisches Atelier«, sämtlich Arbeiten, die das alte Rom rekonstruieren sollen. Ob bei einzelnen dieser Gemälde der ungeheure Aufwand an Zeit, Mühe und technischer Vollenduug im richtigen Verhältnis zum Erreichten steht, bleibt fraglich! Jedenfalls besitzen diejenigen Bilder den höchsten künstlerischen Wert, in welchen die dargestellten antiken Szenen in das Gewand des »Genres« gekleidet wurden. Aus der Periode, in der Tadema sich mit den Merovingern beschäftigt, ist wohl als sein bedeutendstes Werk »Clotilde am Grabe ihrer Enkel« anzusehen. Der Meister hält sich hier an den Text von Gregors von Tour Schriften, sowie literarisch an Guizot und Augustin Thierry.

Nachdem Rom, Griechenland (die Frauen von Amphissa. Nr. 198) und das fränkische Reich dem Künstler den Stoff für seine Arbeiten genugsam gewährt hatten, zog ihn von den Völkern und Ländern der alten Welt Ägypten unwiderstehlich an. Als erfolgreichstes Resultat seiner dortigen Tätigkeit bemerken wir in der Ausstellung sein ebenso bekanntes wie vollendetes Meisterwerk »Die Auffindung Moses«, in welcher die Darstellung in anmutigster Weise nach »Exodus« II, 6, ausgeführt wurde. Die Figuren sind mit der szenischen Umgebung in vorzüglichem Einklang verbunden, die landschaftliche Schönheit und besonders die ägyptische Atmosphäre wunderbar treffend zum Ausdruck gebracht.

Gelegentlich kommt der Meister gegen Ende seiner Laufbahn auch wieder auf frühere Epochen zurück, indem er zweite und dritte Versionen von vorhandenen Gemälden anfertigt oder z. B. neu die entzückende römische Liebesszene, betitelt »Die Frage« herstellt. Ebenfalls will ich nicht unterlassen, wenigstens das Gemälde »Erwartung« und das dem Könige gehörige Werk »Viel Glück« zu erwähnen. Außer diesen Kategorien von Arbeiten Alma Tademas befinden sich auf der Ausstellung auch eine Reihe von ihm geschaffener Porträts, so namentlich Familienbildnisse, seine Töchter als Kinder, die gleichfalls dem Beruf des Vaters als Künstlerinnen folgten, ferner mehrere Charakterstudien, sowie endlich die Porträts von F. D. Millet, Paderewski, Sir Felix Semon und Lady Semon, der holländische Geistliche A. van Scheltema und Miß Mac Whirter, die Tochter des Landschaftsmalers und Freundes von Tadema. In diesen Werken zeigt er sich als ein treuer Schüler und Nachfolger Terborchs und Metsus mit dem gleichen Verständnis für das menschliche Gesicht, dasselbe mikroskopische Gefühl für Harmonie der Umgebung und eigentümlicher Sonderstimmungen. Wenn er unsere Zeit nicht darstellte, wie jene es mit ihrer Epoche taten, so liegt eben der Grund darin, daß er eine durch nichts zu besiegende Vorliebe für das Altertum besaß, die sein Innerstes vollständig beherrschte, und jede andere künstlerische Empfindung in die zweite Linie rückte. Ohne diese aber hätte er stark an Schaffenslust eingebüßt und würde nicht das geworden sein, was er schließlich war! Unter den vielen ihm gewordenen Auszeichnungen befindet sich auch der preußische Orden »Pour le mérite für Kunst und Wissenschaft«. Eine wohlgelungene und charakteristische Porträtbüste des Meisers, von der Hand des verstorbenen Bildhauers Onslow Ford ausgeführt, wurde in der Galerie III der Königlichen Akademie ausgestellt.

In der »*Leicester Gallery*« ist zurzeit eine erhebliche Sammlung von Werken des leider früh verstorbenen Malers Charles Conder ausgestellt, der in England den Beinamen »Meister des Fächers« führte. Welcher Unterschied mit Tadema, wenn beide das gleiche Thema behandeln, so z. B. eine arkadische Szene! Während Tadema im klassischen Stil archäologische Treue mit realistischen Details verbindet, stellt Conder eine phantasievolle, idyllische Schäferszene in der Manier Watteaus, in Aquarellfarben auf Seide gemalt, dar. Auch in größeren Gemälden zeigt sich der fundamentale Gegensatz der beiden Künstler ganz augenscheinlich. Conders Bild betitelt »Imperia«, zeigt uns mit seinen Renaissance-Kostümen nicht etwa eine bestimmte historische Figur oder Kaiserin, sondern eine auf einem Ruhebette liegende, entblößte Frau aus der Dekadence der römischen Kaiserzeit, die rein als Typus gedacht, ebensogut Messalina heißen könnte. Am besten in gegensätzlicher Beziehung läßt sich hiermit Tademas »Heliogabalus« vergleichen, ein Bild, das ein wirklich stattgehabtes Ereignis aus dem römischen Leben herausgreift. Es stellt ein Fest dar, in welchem plötzlich das über den Gästen ausgebreitete Zelt sich löst und ein Regen in Form von Rosen auf letztere herabfällt. Die innere Bewegung über diesen Blumenschauer bleibt bei den Gästen so gering, daß man sie für korrekte Gentlemen und wohlerzogene Ladies halten könnte. Von anderen hübschen und interessanten Bilder Conders, nenne ich noch ländliche Sujets, die aber sämtlich als Transkriptionen der landschaftlichen Natur Englands und Frankreichs gelten müssen.

O. v. Schleinitz.

Jean Louis Forain. Im Pavillon Marsan des Louvre, wo die Union des Arts décoratifs ihr sehr interessantes kunstgewerbliches Museum eingerichtet hat und alle paar Monate eine sehenswerte Ausstellung veranstaltet, bietet sich jetzt die beste Gelegenheit, den bekannten Zeichner Forain nach allen Seiten hin kennen zu lernen. Außer mehreren hundert seiner Zeichnungen hängen da zehn oder zwölf Bildnisse, ebenso viele dekorative Wandbilder, einige Landschaften und sonst noch einige dreißig oder vierzig Malereien, wobei er als Themata die Pferderennen, die Gerichtshöfe und die Kulissen der Oper bevorzugt. So schroff und fest umrissen die Persönlichkeit Forains als Zeichner ist, so stark schwankt sein Charakterbild als Maler. Hier steht er eigentlich niemals ganz auf eigenen

Füßen, sondern man merkt ihm stets recht deutlich an, bei wem er seine Vorbilder geholt hat. Seine Szenen aus dem Justizpalaste sind beinahe Kopien Daumiers, und seine Rennplätze wie seine Tänzerinnen hinter den Kulissen stammen direkt von Degas her. Selbstverständlich ist alles, was Forain macht, überaus interessant, aber seine ureigene Eigenart offenbart er doch nur in seinen Zeichnungen. Wenn man das Werk irgend eines Künstlers durchgeht, einerlei ob er seine Kunst mit dem Pinsel, der Feder oder sonst einem Instrumente ausübt, entdeckt man, daß ein jeder immer nur sich selbst schildert, malt, singt. Le style c'est l'homme, nicht nur bei dem Schriftsteller, sondern auch beim Maler und Musiker. Fast jeder Maler malt schließlich nur sich selbst, und man kann nicht nur aus den Arbeiten der Heroen wie Velasquez, Rembrandt, Hals, Michel Angelo, Correggio usw. die sichersten Schlüsse auf Charakter und Gemütsart des Künstlers ziehen, sondern selbst der langweiligste Akademiker erlaubt uns die gleichen Schlüsse: daß er nämlich keine Eigenart und Individualität hat, sondern ein langweiliger Alltagsmensch und Schulmeister ist. Wenn man nun aus den Arbeiten Forains auf ihn selbst schließen darf, so kommt dabei gerade kein Kompliment heraus. Denn Forain ist nur dann in seinem ureigenen Element, wenn er die menschliche Canaille schildert. Früher, als er noch arm und darum revolutionär, sozialistisch und antiklerikal war, gehörten die von ihm gezeichneten Canaillen den Klassen an, die man als gesellschaftstützende kennzeichnen mag; seit er reich und damit reaktionär, klerikal und konservativ geworden ist, schildert er Canaillen, die antiklerikal, sozialistisch und revolutionär sind, aber Canaillen hat er immer gezeichnet, und einzig und allein Canaillen kann er so vollkommen und erschöpfend, so giftig und meisterhaft zeichnen, wie es vor und neben ihm niemals einem Zeichner gelungen ist. Die nämlichen Gerichtsszenen, die Daumier zeichnete und malte, zeigen bei diesem gewaltigen Meister der Charakteristik nicht nur seine Verachtung und seinen Haß für die nichtswürdigen Richter und Advokaten, sondern auch sein echtes und wahres Mitleid für die Opfer der gerichtlichen Raben und Geier. Bei Forain aber ist alles Canaille, der Richter und der Advokat, die Witwe und die Waise. Das merkt man erst recht, wenn er einmal kein Gift verspritzen, sondern im Gegenteil nett und lobend sein will. Da hat er einige Bildnisse junger Mädchen gemalt und sich große Mühe gegeben, jungfräuliche Unschuld, Güte und Lieblichkeit in die Gesichtszüge zu legen. Wie schwer ist ihm das geworden, wie schlecht gelungen! Die Canaille schaut immer durch, wie unter einer Maske hervor. Sein eigenes Selbstbildnis ist der allerbeste Beweis dafür; er sieht darauf aus wie ein auf die Beute lauernder bleicher Apache der Pariser Fortifs, ein Mensch, dem man zwischen Tag und Dunkel gerne aus dem Wege ginge, dem man auch beim hellsten Sonnenlicht nicht über den Weg trauen würde. In Wirklichkeit sieht Forain gar nicht so bösartig aus, obgleich er allerdings etwas die Maske Tartuffes hat. Das alles geht uns freilich beim Künstler nicht viel an, wenn er nur ein wahrer Künstler ist, und das ist Forain ohne jeden Zweifel. Er ist einer der allergrößten Zeichner nicht nur unserer Zeit, sondern aller Zeiten, aber man muß Parteimann sein, man muß immer gerade zur Gegnerschaft der von ihm geschilderten Menschen gehören, um Genuß aus seinen Arbeiten zu gewinnen, und auch dann ist von einem wirklich reinen Kunstgenuß natürlich nicht die Rede. Forain ist der Aretin der Zeichenkunst, und reinen literarischen Genuß hat wohl niemals jemand bei Aretin gefunden.

SAMMLUNGEN

× **Die Neuerwerbungen der National-Galerie,** die jetzt im großen Vorraum des Erdgeschosses zusammengestellt sind, während dahinter die Umbauten dieses Stockwerkes nunmehr eifrig gefördert werden, bieten den erfreulichen Beweis, daß Direktor Ludwig Justi auch im letzten Jahre mit außerordentlichem Glück und Geschick gesammelt hat. Die Ausstellung enthält diesmal eine richtige Sensation: es hat sich endlich erreichen lassen, daß ein Bild von Max Slevogt für die Galerie erworben wurde. Beschämend genug, daß man diese Tatsache mit solcher Betonung verkünden muß. Aber alle Welt kennt ja die Situation, die seit fünfzehn Jahren in Berlin herrschte — die lächerlich sein würde, wenn die Sache nicht so bitter ernsthaft wäre: daß nämlich unser erstes deutsches Museum für neuere Kunst in weitem Bogen an sämtlichen Malern vorübergehen mußte, die sich zum Kreise der Sezession zählten. Nur von Liebermann — der ließ sich denn doch nicht übersehen — besitzt die Galerie eine Anzahl von Gemälden; daneben aus sehr früher Zeit (noch vor der Begründung der Sezession von einem Kunstfreunde geschenkt) ein einziges Werk von Leistikow, der aber damit völlig ungenügend vertreten ist. Jetzt endlich tritt Slevogt hinzu und zwar mit einer neuen Variation seines d'Andrade-Don Juan-Motivs, das er so oft behandelt hat. Das Bild zeigt, in glänzender Bravour des Vortrags, den Sänger, von Leporello gefolgt, in nächtlicher Szenerie; er ist nicht weiß gekleidet wie in Slevogts berühmten Don Juan Champagnerliedbildern, sondern steckt in einem dunklen blauschwarzen Kostüm, das eine fabelhafte malerische Behandlung aufweist. Endlich also ist in ein sinnloses und empörendes Vorurteil Bresche geschossen. Damit ist allerdings der Zuwachs der National-Galerie an Werken neuerer Malerei erschöpft. Dagegen sind zwei vorzügliche Werke von Charles Schuch hinzugekommen, ein kleineres Bild, Dorfhäuser bei Ferch an der Havel, und die riesige »Felsenschlucht«, wohl das größte Format, an das Schuch sich je gewagt hat. Daneben steht eine Laufenburger Skizze von Hans Thoma aus dem Jahre 1873. Von der älteren modernen Münchener Kunst sind eine feine Landschaft von Toni Stadler und zwei Stücke von Albert von Keller angekauft: eine Dame in Weiß (ein kleines Meisterwerk) und eine brillante Studie zu dem 1889 gemalten Bilde, das die Exhumierung der Leiche des Generals Latour d'Auvergne darstellt. Gehen wir weiter zurück, so finden wir ein paar vorzügliche Neuerwerbungen von Knaus: die Porträts des Ehepaars Maes von 1848 und die bekannten unvergleichlichen »Dambrettspieler« außerdem noch eine Kuriosität: die Kopie eines kleinen Jägerporträts von Otto Reinhard Jacobi (geb. 1814), der in Wiesbaden des jugendlichen Knaus Lehrer war, noch bevor er auf die Düsseldorfer Akademie kam — man sieht jetzt das Original Jacobis neben der verblüffend getreuen Kopie seines sechzehnjährigen Schülers aus dem Jahre 1845. Von 1850 stammt ein frisches Bildchen »Antibes« von Fritz Werner. Noch älter (1843) ist ein reizender Ausschnitt aus Venedig von Friedrich Nehrlich, bekannter unter dem italienisierten Namen Frederigo Nerly (1807 bis 1878). Dazu gehört eine italienische Landschaft von Franz Dreber. Alt-Dresden vertritt der romantische »Klosterfriedhof im Schnee« von Caspar David Friedrich, Alt-Düsseldorf eine Landschaft von J. C. Dahl (1832), Alt-Wien drei hübsche Stücke von Moritz von Schwind (darunter das Gemälde der »Sabine von Steinbach«), Alt-Berlin vorzügliche Malereien von Eduard Gaertner, Franz Krüger und Carl Steffeck. Auch Menzels berühmte Adresse zum Jubiläum der Firma Heckmann (1869) ist angekauft, die durch die Verwendung von Arbeiter-

motiven einen Vorklang des Eisenwalzwerks bietet. Noch weiter zurück deutet eine flott gezeichnete Joseph-Potiphar-Szene von Schnorr und einige italienische Landschaften von Heinrich Reinhold. Schließlich findet man noch eine Reihe der außerordentlich talentvollen Zeichnungen von Ludwig Pietsch, namentlich schnell erfaßte Szenerien aus dem Feldzug von 1870.

Die neu erworbenen Skulpturen werden eingeleitet durch zwei herrliche Büsten des (auch durch zwei geniale Zeichnungen vertretenen) alten Schadow: Friedrich der Große (1792) und Nicolai (1798). Von Reinhold Begas wurde die schöne Marmorgruppe »Venus und Amor« (1864), die entzückende Bronzefigur der »Badenden« (aus demselben Jahre) und ein Relief aus der Weimarer Zeit angekauft. Von neueren Werken deutscher Plastik sind zu nennen, der holzgeschnitzte »Wandersmann« von Ignatz Taschner, die Richard Strauß-Büste von Hugo Lederer, ein famoses »Perlhuhn« von Max Esser, Georg Kolbes bezaubernde nackte Tänzerin, die im vorigen Sommer auf der Berliner Sezession war, eine sehr gute Büste Albert Hertels von Ebbinghaus und die nicht sehr glückliche Marmorstatue eines Jünglings von Peterich. Es sind gewiß nicht durchweg Werke allerersten Ranges, die hier zu nennen waren, und man vermißt wohl einige Namen, die eigentlich in der Nationalgalerie vertreten sein müßten; aber im ganzen ist der Ertrag dieser Jahresernte kein geringer und sei willkommen.

Um den **preußischen Museen** in Zukunft den Erwerb wertvoller deutscher Kunstwerke zu erleichtern, fordert der preußische Kultusminister im neuen Etat eine Summe von dreiviertel Millionen Mark. Die Summe soll auch im kommenden Jahre noch einmal für den gleichen Zweck vom preußischen Abgeordnetenhause gefordert werden.

FORSCHUNGEN

Ein Bildnis des Herzogs Borso d'Este von **Baldassare d'Este** will Graf Malaguzzi-Valeri in einem Täfelchen der Sammlung des Fürsten Trivulzi erkennen. Er publiziert das Bild im 7. Heft der Rassegna d'Arte. Die Identifikation des Dargestellten ist durch den Vergleich mit den zahlreichen Bildnissen des Herzogs auf den Fresken des Palazzo Schifanoja gesichert; für die Zuschreibung an Baldassare sprechen mehrere Wahrscheinlichkeitsgründe. Leider ist die Tafel sehr schlecht erhalten. Besser erhalten ist ein zweites Bildnis von Baldassare d'Este, das H. Cook im 10. Heft derselben Zeitschrift abbildet, nachdem er es schon im vorigen Jahrgang des Burlington Magazine publiziert hatte (vol. XIX, p 228 ff). Dieses Gemälde trägt die volle Signatur Baldassares und steht stilistisch dem Bilde beim Fürsten Trivulzi so nah, daß man beide Arbeiten wohl demselben Künstler zuschreiben kann. Mit ihnen ist also ein fester Ausgangspunkt zur Rekonstruktion des Werkes Baldassare d'Estes gewonnen, der in Zukunft die Zuschreibung anderer Bilder ermöglichen wird. —*l*

Das November-Dezemberheft (1912) der »*Revue de l'art chrétien*« enthält den dritten Teil des hochinteressanten Artikels über die **Maler von Nizza** von L. H. Labande, der sich mit der Ikonographie der Tafelbilder der Nizzaer Gegend beschäftigt. In einem kürzeren Artikel weist P. Bautier nach, wie eine kleine Verkündigung der Sammlung G. Taymans in Brüssel (ausgestellt auf der Brüsseler Miniaturenausstellung), das er für eine Arbeit des Vollschen Meisters der Perle von Brabant zu halten geneigt ist, in verschiedenen Zeichnungen (Berliner Kupferstichkabinett, Sammlung Duval) sowie in zwei größeren Altarflügeln des Meisters des Altars von Ehningen in der Stuttgarter Galerie bereits im 15. Jahrhundert Wiederholungen erlebt hat. Der Abbé Paul Liebaert bespricht alsdann einige jetzt in der Bibliothek zu Autun befindlichen, für zwei Bischöfe dieser Stadt, den Kardinal Rollin und Antoine de Châlon, ausgeführten Miniaturhandschriften — interessante Produkte der Fouquetschen und franco-flandrischen Richtungen. —*th.*

VERMISCHTES

Amerikanische Notizen. Unter der Redaktion von Wilhelm R. Valentiner, dem rührigen Leiter der kunstgewerblichen Abteilung im Metropolitan-Museum zu New York wird demnächst eine ernsthafte kunstwissenschaftliche Publikation, die erste in ihrer Art in Amerika, in New York erscheinen. Die neue Zeitschrift, »Art in America« betitelt, soll vornehmlich den künstlerischen Angelegenheiten der Vereinigten Staaten dienen und zählt unter ihren zukünftigen Mitarbeitern alle irgendwie bekannten Kunstschriftsteller der Union und mehrere bedeutende europäische Kunstgelehrte.

Soeben ist im Verlag des Metropolitan Museums in New York eine Geschichte dieses größten Kunstinstituts der Vereinigten Staaten, von Miß Winifred C. Howe verfaßt, erschienen. Der stattliche, etwa 300 Seiten fassende Band enthält zahlreiche Illustrationen und ist in museumstechnischer sowohl als in kunsthistorischer Beziehung äußerst lehrreich.

Dieses Museum hat auf der an sensationellen Preisen so reichen Doucet-Auktion im Frühjahr vorigen Jahres J. B. Chardins »Les Apprêts d'un déjeuner« erstanden. Das Bild ist in Jean Guiffreys Katalog unter Nr. 120 zu finden. Weitere Neuerwerbungen des Museums sind ein großes, signiertes Stilleben von Jan Davidsz de Heem, eine Bramantino zugeschriebene Madonna, Damenbildnis von Jan van Ravesteyn, Bildnis des Leonhardt von Eck von Barthel Beham, sowie einige moderne amerikanische Bilder von Walter Gay, J. C. Nicoll usw. Unter den Skulpturen, die neuerdings in das Museum gekommen sind, verdienen Erwähnung zwei marmorne Basreliefs-Porträts — von P. P. Olivieri und zwei bemalte italienische Holzstatuen von ca. 1400 — die Jungfrau und Johannes der Evangelist. —*th.*

In **Paris** sind in dem neuen Theater an den Champs Elysées, das in der kommenden Saison eröffnet werden soll, einem beschränkten geladenen Kreise die **Deckenmalereien** gezeigt worden, die **Maurice Denis** für den Zuschauerraum geschaffen hat. Die Decke ist in vier Felder eingeteilt, auf denen der Tanz, die Symphonie, die Oper und das lyrische Drama dargestellt sind. Der Tanz zeigt uns Apollo als Reigenführer mit den tanzenden Musen in einer antiken Landschaft, in der Symphonie erscheinen Beethoven und Bach mit dem Gefolge ihrer allegorisierten Schöpfungen in einem geheimnisvollen Hain, die Oper findet ihre Örtlichkeit im Park von Versailles, wo zwischen den Vertretern ihrer Hauptrollen die Komponisten Mozart, Lulli, Rameau und Gluck sichtbar werden, und im lyrischen Drama, worunter Denis das zu verstehen scheint, was man in Deutschland die große Oper nennt, sieht man Parsival mit dem erhobenen Graal, Brunhilde und Sieglinde und in einer anderen Gruppe die Trojaner von Berlioz. Maurice Denis hat hier wohl die schönste Aufgabe erhalten, die ihm bisher zuteil geworden ist, und es ist sehr erfreulich, daß er endlich Gelegenheit gefunden hat, seine starke und eingenartige dekorative Begabung an einem Orte zu betätigen, der dem Publikum zugänglich ist oder sein wird.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 18. 31. Januar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

PARIS AUF DER JURYFREIEN KUNSTSCHAU IN BERLIN

Von Dr. J. v. Bülow

In der juryfreien Kunstschau zu Berlin war eine Anzahl Pariser Künstler vertreten, welche, obwohl sie weder durch Nationalität noch schulhaft zusammen gehören, die Betrachtung unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte verlangen. Sie stellen zum Teil Vertreter einer Kunst dar, wie sie die Pariser Luft einheitlich zu erzeugen pflegt, und sind zum mindesten vom Standpunkte zeitgenössischer Kunstgeschichte interessant, zum Teil aber geben sie Werke, welche über den Alltag hinaus dauern dürften. Diese Pariser Ausstellung unterscheidet sich dadurch von den bisher in Berlin gezeigten gleichen Ursprungs, daß die Künstler zum großen Teil mit dem Gedanken herkamen, der die juryfreie Ausstellung charakterisiert: nämlich dem des persönlichen Bekenntnisses und mit dem Wunsche, ihre künstlerische Meinung frei von der Bevormundung einer Jury auszusprechen.

Die in der Sezession im vergangenen Jahr unter der ursprünglich als Spottnamen geltenden Bezeichnung »Expressionismus« vorgeführten Arbeiten hatten einen Zusammenhang nur insofern, als sie dem Besitz desselben Kunsthändlers entstammten. Die betreffenden Maler wußten von der Ausstellung nichts.

Die Kunst, die wir hier aus Paris herüberkommen sehen, ist eine sehr verschiedenartige. Nur ein einheitlicher Gedanke beherrscht sie: der, daß die hergebrachte Art des Kunstschaffens den einzelnen nicht mehr befriedigt. Alle diese Künstler wollen mehr, sie wollen heraus aus dem schließlich nicht mehr zu bestreitenden Stumpfsinn impressionistischen Arbeitens, das von den paar großen Meistern ausgeschöpft ist. Sie haben ein stark literarisches Bedürfnis, das sie aber instinktiv, weil sie Geschmack haben, nicht novellistisch ausarten lassen wollen. So treten sie der Natur gegenüber mit dem vorgefaßten Willen sie zu übersetzen, aus ihr mehr herauszuholen wie der physische Augeneindruck erlaubt. Das Resultat dieser Versuche ist zum Teil noch so, daß man es, wenn man es für sich selbst bewertet, ablehnen muß, dennoch aber in manchem den Hoffnungsschimmer für eine gedeihliche Entwicklung erblickt.

Wir stoßen hier unter den Pariser Künstlern auf alle Nationalitäten. Am künstlerisch stärksten sind die östlichen Völker vertreten, sie verraten noch einen zum Teil ungebändigten Willen nach starker Farbe, während die jüngeren Franzosen und die, welche sich ihnen geschmacklich anschließen, deutliches Bestreben zeigen, wieder grau zu werden, jenes feine Silbergrau zu suchen, das einmal vor nicht zu langer Zeit von den Münchener Impressionisten mit Erfolg angestrebt wurde.

Eine der interessantesten Erscheinungen der Pariser Gruppe ist zweifellos der Böhme Georg Kars. Mit leisen Anklängen an den Kubismus verknüpft er ein starkes, doch zartes Farbenempfinden. Sein Mädchen mit der Birne enthält zwar manche zeichnerische Übertreibung, ist aber dennoch so harmonisch, daß dies keinesfalls stört. Das Kindliche in der Form ist dadurch nur unterstrichen, das rosa Bändchen im Haar wirkt zu dem sonst vorherrschenden Graublau pikant. Seine beiden Landschaften sind gleichfalls von ganz besonderem Reiz. Die Bewegung des eleganten Publikums im Bois de Boulogne, das er schemenhaft an uns vorbeiziehen läßt, ist organisch, die große Linie wird gewahrt.

Ein anderer Österreicher ist M. Kisling, der in seinen Arbeiten sonderbare, aber durchaus nicht unharmonische Härten bevorzugt. Die Landschaft aus der Bretagne, in ein paar großen Flecken gehalten, bei denen der schwarze Rumpf der Schiffe am stärksten spricht, ist ein schöner Teppich. Vom Naturalistischen ist noch gerade so viel da, daß die Wahrscheinlichkeit gewahrt bleibt. Sein Stilleben erinnert im Aufbau an Cézanne, den er jedenfalls studiert, aber gut verdaut hat. Die kräftigen Töne sind schön, aber die Gefahr, daß sich Dilettanten dieses Ausdrucksmittels, an ihn anschließend, bedienen werden, erscheint mir groß, denn das Äußerliche dieser Art ist leicht nachzuahmen. In einem Kinderkopf zeigt Kisling, daß er auch für das Figürliche Verständnis hat und da die Vereinfachung, die er anstrebt, gut hineinzutragen weiß.

Wenig schön ist ein großes Bild des Österreichers Alfred Réth. Hier spricht die Absicht, originell zu erscheinen, zu stark. Die Art und Weise, wie er Nasen gleich Fragezeichen gibt, ist wirklich ein wenig zu billig als Stilisierung. Das blaurote, wurstartig verdickte Fleisch seiner Akte spricht nicht für ein starkes ästhetisches Empfinden. Im übrigen erinnert sein Bild im Aufbau an Espagnat, was auch nur ein bedingtes Lob ist.

Geschmackvoll ist Friedrich von Knapitsch aus Wien, besonders seine Landschaft ist erfreulich. Ein Stilleben entfernt sich (das soll aber kein Tadel sein) in nichts von dekorativer Naturbeobachtung.

Szamaj Mondszajn, ein Pole, gibt einen lesenden Mann, der gut in den Raum gesetzt ist und Können und Geschmack verrät. Es liegt in dem Bild etwas eigenartig wildes, eine Verquickung von Cézanne und Slaventum.

Als Bildhauer und Zeichner lernen wir Eli Nadelmann, ebenfalls einen Polen, kennen, der dank seinem

starken Talent in kürzester Zeit in Paris bedeutende Erfolge erreichte. Seine oft karikaturistisch wirkenden Zeichnungen haben einen eigenen, an Michelangelo erinnernden Stil. In den Skulpturen tritt dies noch stärker hervor, besonders in einem Kopf, der allerdings eine zu übertriebene Herausarbeitung charakteristischer Merkmale zeigt. Eine Goldbronze läßt in ihrer edlen Form an frühmittelalterliche Holzfiguren denken.

Sympathisch ist die Art wie die Polin R. Hassenberg stilisiert, aber sehr viel Kraft und Eigenwillen liegt nicht darin.

Ihr Landsmann Max Rapapport gehört zweifellos zu den kultiviertesten der Pariser Künstler. Sein Damenbildnis ist eine der besten Leistungen, die in der Ausstellung vertreten sind. Er bevorzugt ein seltsames Braungrün von metallischem Schmelz. Das Schwarz der Handschuh zu dem Grün des Kleides ist von sanfter Harmonie; von gleicher Qualität ist ein Herbststilleben.

Der Ungar Joseph Bato steht ein wenig abseits dieser ganzen Richtung, auch er hat Kultur, seine Bilder sind nicht mehr so frohfarbig wie die, welche er in der letzten Sezession zeigte, doch vermisse ich ein wenig die mir an jenen sympathische Trockenheit und starkdekorative Wirkung. Er wird grauer und vornehmer. Sein Stil steht, wenn man nach Zusammenhängen überhaupt suchen will, in der Linie Cottet, aber Bato ist reiner im Ton und weiß vom Impressionismus und Cézanne.

Der Franzose André Dunoyer de Segonzac schickt nur ein Bild, die Boxer. Er hat sich durch die Bewegung dieses Sportes bestechen lassen, er sucht die große Linie, aber ihm mißlingt das Ganze, weil er von der Akademie nicht los kann und an den Stellen, wo er es will, das Organische verliert, das auch in der Übertreibung gewahrt werden muß. Die lauernde Bewegung der Vorderfigur ist gut bis auf den linken Arm, der flach und gehaltlos ansetzt.

Mit Segonzac zusammen ist Luc-Albert Moreau zu nennen, der gleich ihm braun und grau überwiegen läßt. Er ist ebenfalls noch zu akademisch, was besonders in dem Männerporträt hervortritt, das stark literarisch wirkt. Seine Frauengruppe hingegen ist ausgezeichnet komponiert, das gleiche gilt von der Kathedrale, über der eine feine graue Regenluft liegt.

Die Stilisierung, die Jean Marchand seinen Landschaften gibt, ist glücklich. Auch er verwertet schon kubistische Motive, aber mit einem Verständnis, wie es seinem feinen Farbenempfinden entspricht. In seinem Kopf einer Jüdin liegt eine starke Charakteristik. Das gemahnt an frühe deutsche Meister.

Zu ihm gehört Sophie Lewicka, eine Russin, die in ihren Arbeiten an ihn erinnert, ohne daß man feststellen mag, wie weit eine gegenseitige Beeinflussung oder Kongenialität vorliegt.

Von Pablo Picasso sind zwei Zeichnungen da, steif stilisierte Bäuerinnen aus jener Zeit, wo er malerisch am schönsten war, wo er noch nicht versuchte, die Quadratur des Fleisches zu lösen.

Von Aristide Maillol sind vier Zeichnungen ausgestellt, die über den Wert der Augenblicksskizze nicht hinausgehen, aber das ganze feine Formempfinden des Meisters verraten.

Ein anderer Bildhauer, Charles Despiau, macht nicht die von den modernen Franzosen beliebte Neger-Skulptur mit. Seine Arbeit ist klassisch streng, sie erinnert an die besten Erscheinungen der Hochrenaissance. In einem Frauentorso ist feine Bewegung, obgleich man nicht einsieht, weshalb die Verstümmelung.

Ein Stärkster unter den Neuen, der beinahe schon als ihr Führer gelten kann, Othon Friesz, ist nur mit ein paar kleinen Studien vertreten, die dem, der ihn nicht kennt, nicht viel sagen dürften, aber doch für seine Art sehr charakteristisch sind. Er übersetzt die Landschaft in einer ihm höchst eigenen Art und Weise, die man stilisiert nennen möchte, wenn man hiermit nicht einen ganz anderen Begriff zu verbinden pflegte. Vielleicht ist es besser, den Ausdruck Karrikatur im guten Sinne dafür zu verwenden, da es sich um ein starkes Herausschälen der wesentlichsten Momente des Landschaftsbildes handelt. Am besten gefällt mir die südliche Landschaft, die das Preziöse und Zierliche provençalischer Berge gut wiedergibt.

Charles Camoin ist sehr bezeichnend dafür, daß es möglich ist, den Anschein des Hochmodernen zu erwecken und dabei doch Kitsch zu machen. Früher malte er im bösesten Sinne akademische Landsknechte mit Trinkbechern u. dergl., bunt und gefühllos, nun hat er sich, den Unerfahrenen blendend, moderner Technik zugewandt, aber sein Akt, seine Fechterin, ist genau so süßlich wie seine früheren akademischen Arbeiten, bei denen wenigstens noch das Gefühl überwog, daß sie seiner Natur entsprächen. Hier verzuckert er Manguin und derartige gute Moderne.

De Vlaminck hat eine Landschaft, in der er sich nun auch zu den lichten Tönen der Friesz-Schule bekennt. Nur ab und an klingt von seinen früheren schwerflüssigen Farben noch ein Ton durch. Auch in einem Stilleben ist er klarer, ohne daß ich die Notwendigkeit erkenne, warum alles darauf umfällt. Das sind beabsichtigte Originalitäten, die nur dazu dienen, dem Laien gegenüber solche Kunst lächerlich zu machen.

Der alte Bluffer Herbin kommt mit drei ganz verschiedenen Arbeiten. In seiner Landschaft aus Brügge erinnert er noch an jene ersten Erzeugnisse, mit denen er unverstehende Snobs zu seiner Anbetung verführte. Die Landschaft mit den Dampfbooten ist demgegenüber viel sympathischer, da er da nicht bloß mit reinen Palettenfarben arbeitet, dennoch sind ihre Wirkungen ziemlich billig, das Verschmelzen von schwarz und blau und rot, wie es Kisling macht, ist wesentlich hübscher. Sein Stilleben ist von bedauerlicher Roheit in Farbe und Form.

Rein kubistisch sind die Arbeiten von Juan Gris, von Leger, von Braque und einige von Cardoso. Diese Leinwände unterscheiden sich in sich so wenig voneinander, daß es sich nicht verlohnt, dabei stehen zu bleiben. Sie bieten weder farbig noch in der Komposition irgendwelche Harmonie; soweit sie

Figürliches darstellen, zeigen sie futuristische Spielereien, die den Snob interessieren mögen, Kunst hat mit dieser ausgesprochenen Literatur nichts mehr zu tun. Am besten wirkt noch Braque in einer kleinen Landschaft, aber man weiß bei diesem nie, wem er gerade nachempfindet.

Franc Burty sucht sich diesem Kubismus in einem Stilleben zu nähern, welches im übrigen die beste seiner Leistungen ist. In einem Akt denkt man bis zum Gürtel, daß er zeichnen kann, von da abwärts verliert sich jedes Verständnis. Seine Arbeit grenzt schon stark ans Dilettantische.

Sehr originell sind Skulpturen des Spaniers Agero, vor allem ein kleiner Holzkrieger, bei dem ich besonders die Verwertung des Materials schätze. Auch eine in Bronze gehaltene Plakette, eine Männerfigur darstellend, ist raffiniert, wo hingegen der Stierkampf, aus Eisen getrieben, recht trivial erscheint.

Die Landschaften des Portugiesen Cardoso, dessen kubistische Zeichnungen ich bereits erwähnte, sind lustige Versuche, die modernste Malerei ins Kunstgewerbliche hinüber zu führen, wobei sie schließlich auch wohl enden wird. Denn mit dieser rein verstandsgemäßen Auflösung jedes malerischen und zeichnerischen Problems muß man schließlich zum Teppich kommen. Am stärksten tritt dies an einem kleinen Stilleben hervor, auch in den Einzelheiten der Landschaften, wo man nicht weiß, ob man eine Blüte, einen Schmetterling oder eine Flugmaschine vor sich hat. Immerhin ist er farbig reizvoll und unterscheidet sich so angenehm von den eigentlichen Kubisten mit ihrem langweiligen Grau.

Zum festen Stamm Pariser Künstler, die aus Deutschland kommen, gehört Sophie Wolff. Sie ist entschieden eine der stärksten Begabungen unter unsern heutigen Frauenkünstlerinnen. Es ist erfreulich an ihr, wie sie ständig sucht und sich die neuen Ideen, welche die Pariser Kunst aufwirft, zu assimilieren unternimmt. In ihren Stilleben ist sie lichter geworden, sie tändelt im Frieszschen Sinne mit den Farben, wobei sie immer harmonisch und gehaltvoll bleibt. Ein bildhauerischer Versuch von ihr ist nicht ohne Interesse, die kleine Büste ist sympathisch, aber doch zu malerisch gesehen, was bei ihr kein Wunder ist.

Sophie Blum-Lazarus gehört ebenfalls zu den Deutschen, die durch langjährigen Aufenthalt in Paris zur französischen Kunst zu zählen sind. Sie beschränkt sich weise auf ein kleines Format. In ihren Pastellen sucht sie neuerdings wie Sofie Wolff die gemilderte moderne Richtung und wahrt auch hier den ihr eigenen guten Geschmack, der aus ihrem Stilleben dem Kenner Pariser Salons längst bekannt ist.

Auch eine Deutsche ist Emilie Gemmel aus Paris, sie hat Landschaften, die mit jenen Marchands zusammen zu nennen sind; wenn man die Natur in dieser Art geschmackvoll vereinfacht, wird man nicht auf Einwände stoßen.

Diesen jüngsten Pariser Kunstversuchen gegenüber ist es wohl angebracht, zum Vergleich unsere deutschen Hypermodernen heranzuziehen, zumal diese unleugbar auf französischen Einfluß zurückgehen. Die neue Sezession kann ihre Verwandtschaft mit Cézanne, van Gogh, Gauguin, insbesondere letzterem, nicht abstreiten, wenn auch die Beziehungen ziemlich äußerlich sind, in Anbetracht der seltenen Erscheinung der Werke dieser Meister in Berlin. Man sollte vielleicht besser von einer Anregung sprechen, wie von einer Beeinflussung. Was die neue Sezession angenehm von den Franzosen scheidet, ist, daß sie noch Farbe will, mißglückt sie auch manchmal, wie in dem Preußisch-Blau Cäsar Kleins, so ist doch wenigstens der Wunsch zu loben. Das fraglos stärkste Talent in ihr, Tappert, erreicht in seinen Bildern oft feinste Harmonie. Auch hier tritt die Teppichwirkung überall in den Vordergrund, die Bilder Morgners haben bereits gänzlich auf Form verzichtet, ein Kaleidoskop, ein Perser Teppich erreichen ähnliches, aber da sie hierzu keinen Umweg machen, besseres.

Man wird aus dem Bilde, das die modernste Kunst uns hier gibt, noch wenig Schlüsse machen können, das gärt alles noch viel zu sehr, da ist viel zu viel Spielerei, das sich unter das Echte mischt, immerhin ist der Wille zur Kunst da und darum besteht die Hoffnung, daß sich aus der Menge von Talenten auch einmal das Genie herausschälen wird, das heute noch fehlt.

NEKROLOGE

Viareggio bei Pisa. Der Maler **Guglielmo Amedeo Lori** ist im 43. Jahre gestorben. Schüler von Giovanni Costa und Francesco Gioli, hat er in seinen poetischen Bildern die großartigen Schönheiten der melancholischen Pisaner Landschaft geschildert.

Florenz. Der Florentiner Bildhauer **Emilio Zocchi** ist in seinem 76. Lebensjahr gestorben. Leider entspricht sein größtes Werk, die verrufene Reiterstatue König Victor Emanuels im Centro von Florenz, den sonst tüchtigen Schöpfungen dieses Künstlers nicht. Wer die reizende Bacchusstatue von ihm kennt, die 1873 in Wien einen hohen Preis erhielt und sein Franklin-Denkmal in New York, kann sich eine bessere Meinung von seiner Tüchtigkeit machen. *Fed. H.*

PERSONALIEN

Ein Lehrstuhl für byzantinische Kunst und Archäologie ist jetzt bei Gelegenheit der Neuorganisation der Universität **Athen** errichtet worden. Die neue Professur wurde Dr. **Adamantios Adamatiou** übertragen; er hat sich seit Jahren der Erforschung der Geographie und Geschichte des griechischen Mittelalters gewidmet.

WETTBEWERBE

In dem großen **Wettbewerb** für den **Neubau des ungarischen Nationaltheaters** in **Budapest** hat jetzt die Jury, der von deutschen Künstlern Martin Dülfer in Dresden und Max Littmann in München angehörten, die Entscheidung gefällt. Den ersten Preis von 10000 Kronen erhielt Medgyaszay Istvan. 38000 Kronen wurden an Preisen unter neun Künstler verteilt. Auch die übrigen Preisträger sind sämtlich Ungarn, da der Wettbewerb nur für solche offen war. Für den Bau stehen drei Millionen Kronen zur Verfügung.

DENKMALPFLEGE

Bologna. Die Befürchtungen, die man wegen des größten bolognesischen Turmes der mittelalterlichen **Torre**

degli Asinelli hegte, haben sich als übertrieben erwiesen. Aber in diesen Tagen hat eine besondere technische Kommission beschlossen, den alten Turm mit großen Eisenringen zu sichern. *Fed. H.*

DENKMÄLER

Die Ausführung des **Denkmals für Otto Lilienthal**, das in Groß-Lichterfelde bei Berlin dem ersten Führer der deutschen Fliegerkunst gesetzt werden soll, ist Prof. Peter Breuer übertragen worden. Der Künstler hatte in dem Wettbewerbe, der im vorigen Jahre ausgeschrieben worden war, den ersten Preis erhalten. Es zeigt die Gestalt eines Jünglings, der die Sehnsucht der Menschheit nach der Beherrschung der Luft verkörpert. Vorn an dem Pyramidensockel wird in antiker Stelenform das Bildnis Lilienthals angebracht. Der ganze Aufbau wird etwa 8 m hoch.

FUNDE

Ostia. Bei den Ausgrabungen in der Nähe des Theaters ist ein Marmorkopf römischer Arbeit gefunden worden, welcher auf ein Original des Calamides zurückzuführen ist.

Velletri bei Rom. Dr. Lionello Venturi hat in dem Oratorio della Morte eine Tafel von Gentile da Fabriano entdeckt. Die kostbare Malerei stellt die Madonna mit dem Kinde dar und ist vom Kardinal Domenico Ginnasi aus seiner römischen Titelkirche S. S. Cosma e Damiano am Forum nach Velletri gebracht worden, als er Bischof daselbst wurde. Die Tafel stammt aus der Zeit, da Gentile nach seinen Arbeiten im Dom zu Orvieto nach Rom kam und für Martin V. San Giovanni in Laterano mit Fresken schmückte. *Fed. H.*

AUSSTELLUNGEN

× **»Das Lebenswerk von Lovis Corinth«** ist jetzt in den Räumen der Berliner Sezession ausgestellt. Sämtliche Säle des Hauses am Kurfürstendamm sind mit den Bildern des Künstlers aus den verschiedenen Epochen seines Schaffens angefüllt — die Sezession hat damit ihrem früheren Präsidenten eine Ehrung bereitet, wie sie selten ein Berliner Maler lebendigen Leibes erfahren hat. 228 Gemälde sind zusammengebracht, darunter eine große Zahl mächtiger Formate; es ist die imposante Arbeit eines Einzelnen während eines ganzen Menschenalters. Der Eindruck, den man empfängt, ist ein gewaltiger. Eine Persönlichkeit grüßt uns, die fest auf ihren eignen schweren Beinen steht. Man ist versucht, auszurufen: »Welch ein Kerl!« Ein deutscher Maler tritt hier auf, der nach Landesbrauch mit der Ölfarbe zu ringen hatte, doch zugleich in dem leuchtenden Saft dieser zähen Materie schwelgte und sein Lebenselement fand. Dabei ging es oft nicht glimpflich her, sondern derb bis zum Übermaß, ja bis zur Brutalität; doch immer mit ursprünglichem Temperament. Ein deutscher Maler auch in der Freude und der (ach so selten gewordenen) Fähigkeit zur umfassenden Komposition, zu einer Figurengruppierung von eminenten zeichnerischen Qualitäten, die dennoch das Malerische niemals bedrohen. Interessant und vielfach neu ist uns namentlich die Reihe der Frühwerke aus den achtziger und dem Beginn der neunziger Jahre. Der feine, von gelblichen Tönen umflossene Frauenkopf aus Paris 1886. Der tote Christus von 1889 mit der fabelhaft bewältigten Verkürzung und den bläulichen Lichtern, die an Albert von Keller denken lassen. Das prachtvolle Porträt des Vaters (1887), das zeigt, welch starkknochigem ostpreußischen Geschlecht Corinth entstammt. Die außerordentliche »Badeanstalt« aus Königsberg (1890). Dann vor allem der Raucher mit dem Hunde aus dem Dachauer Wirtshause von 1893 und mehrere andere Stücke aus derselben Periode. Die Riesenvierecke der folgenden Zeit, deren Wiederauftreten in solcher Vollständigkeit stark fesselt, erscheinen in der Farbe vielfach sehr dick, massiv und auffallend schwärzlich. Manchmal lugt auch ein heimliches Akademikertum durch, das trotz wilden Gebärden und unterstrichenen Effekten kühler läßt. Aber daneben wirkt immer wieder ein bedeutendes Können, eine unvergleichliche Begabung für lebendig bewegte Aktmalerei, für scharf erfaßte Menschenköpfe, auch für die zarteren Nuancen von Stilleben und landschaftlichen Blicken. Es berührt fast geheimnisvoll, wie dieser breitschultrige Herkules ganz sanft, ja lyrisch sein kann; so wenn er etwa seine Gattin als Genesende und als junge Mutter darstellt. Aber charakteristisch in erster Linie bleibt doch das saftige Fleisch seiner feisten Frauenkörper, das Rubenserinnerungen weckt, die sinnliche Kraft und Glut seines Farbenvortrags bei Motiven, die unter solchem Gesichtspunkt gewählt wurden. Am frohesten jedoch stimmt die Tatsache, daß die letzten Jahre kein Nachlassen aufweisen, sondern eine neue Auffrischung und Aufhellung. Nicht nur die Zeit bis 1910, für die besonders das große, realistisch-feierliche Triptychon für die Kirche im heimatlichen Tapiau zeugt, sondern auch der letzte Sommer, die Monate nach der schweren Erkrankung des vergangenen Frühjahrs, in dem eine ganze Gruppe kostbarer Arbeiten entstanden. An erster Stelle der neue Simson, gefesselt, nach der Blendung, mit einer rasch geschlungenen Binde um die blutigen Augenhöhlen — ein bewundernswertes Stück meisterhafter Malerei. So schließt sich der Kreis schön und immer noch hoffnungsvoll.

SAMMLUNGEN

München. Die Kgl. Graphische Sammlung in München hat 85 Originalzeichnungen von **Hans von Marées** erworben, die demnächst ausgestellt werden.

FORSCHUNGEN

Mailand. Zu den wichtigsten christlichen Bauten der großen lombardischen Stadt gehört die **Kirche von San Lorenzo**, deren Bau um die Mitte des fünften Jahrhunderts begonnen worden ist. Man weiß auch, daß die Kirche 560 erneuert und 1573 nach Plänen Bassis umgebaut wurde. Hochinteressant waren für die Forscher immer die vier den mittleren Kuppelraum flankierenden Ecktürme, und man debattierte, ob sie römischen oder byzantinischen Ursprungs sein könnten. Nun hat in diesen Tagen der Architekt Fermini eine Entdeckung daselbst gemacht, die ein wichtiges Element zur Lösung der Frage bringt. In einem der vier Türme hat er einen Strebebogen entdeckt, der von der größten Wichtigkeit für die Geschichte des Baues ist, besonders wenn man bedenkt, daß nach urkundlichen Beweisen die vier Ecktürme vor dem großen Brand vom Jahre 774, welcher die alte Kirche fast zerstörte, gebaut worden sind. Fermini glaubt, daß somit bewiesen ist, daß die Türme römisch sind, und daß die Strebebogen den Zweck hatten, die große Kuppel zu stützen. Eine genauere Prüfung wird gewiß neues Licht in das interessante Problem bringen. Fermini hat die Ergebnisse seiner Entdeckungen in dem letzten Heft der Zeitschrift L'Oreficeria italiana niedergelegt. *Fed. H.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 19. 7. Februar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE MÜNCHENER FEUERBACH-AUSSTELLUNG

Die Feuerbach-Ausstellung der Galerie Heinemann in München im November 1912 regte zu Betrachtungen an, die ich hier den Lesern der Kunstchronik noch mitteilen möchte. Die Ausstellung brachte Beispiele aus allen Zeiten des künstlerischen Schaffens von Anselm Feuerbach und zeigte eine überraschende Mannigfaltigkeit in den Tendenzen und Richtungen seines künstlerischen Strebens, welche die Vorstellung der klassischen großen Linie, die im allgemeinen Urteil sich an den großen bekannten Werken gebildet hat, in vieler Beziehung erweiterte und ergänzte. Sie hatte ihren Hauptwert darin, daß sie gleichsam die Unterschiede seines Künstlertums bloßlegte, Ansätze, Unfertiges, woraus nur einzelne Züge in die Oberschicht aufgenommen sind. Aber um so reizvoller ist es, solche gelegentliche Blicke in die geistige Werkstätte eines Künstlers zu tun, Versuche und Anfänge zu beobachten, wie gerade hier besonders günstige Gelegenheit geboten wurde, um zu erkennen, wie zusammengesetzt das in seiner Klassizität scheinbar so einheitliche Künstlertum Feuerbachs ist, wie viel er fallen ließ, ja sogar unterdrückte, um auf diesem Untergrund das stolze Gebäude seiner Kunst zu errichten. Zu beachten ist freilich bei dem oft ganz erheblichen Unterschied an künstlerischer Qualität, die die einzelnen Sachen untereinander aufwiesen, daß es sich einerseits vielfach um unreife Jugendwerke handelte, andererseits um solche gelegentliche Niederschriften künstlerischer Einfälle, die er nicht nach dem ihm schon frühe vorschwebenden Ideal von Stille und Einfachheit kontrollierte, sondern in denen er sich seinem unruhigen Temperament, das ihn nach vielerlei Richtungen zog, unmittelbar überließ.

So mußte bei den kleinen Selbstbildnissen aus dem Jahre 1846, die zu den ersten Malversuchen überhaupt gehören, das gefällige Arrangement des freilich sehr hübschen Modells für die noch zähe und schwerfällige Art der Malerei eintreten. Auffallend frei und großzügig für das frühe Datum ist das Bild der Schwester, auch voll Verständnis für malerische Harmonie, wie der graublaue Grund zu dem hellblauen Seidenkleid gestimmt ist, und wie der feine Kopf mit den aschblonden Locken und blauen Augen in diesen Tönen erscheint. Das Bild des Vaters tritt dagegen etwas zurück, obwohl es auch gut und charakteristisch ist. Ebenso erreicht bei dem großen Selbstbildnis von 1847 mit aufgelegten Armen die Qualität der Malerei, die noch eine unsichere und tastende Handschrift zeigt, noch nicht die beabsichtigte Wirkung des großartigen und etwas eitlen Aufputzes, wogegen das Bild von Antonie von Siebold in seiner äußeren Schlichtheit nicht mehr geben will, als der Künstler schon kann. Um zunächst bei den Porträts zu bleiben, deren Vereinigung in dieser Ausstellung zum erstenmal im Zusammenhang mit Feuerbachs Leistungen auf diesem Gebiet bekannt machte, so stellt das Porträt des Professor Cannstadt schon erheblich mehr Ansprüche auf wirklichen Wert und die Bildnisse des Professor Umbreit und des Präsidenten von Seutter sind, jedes für sich, höchst interessante Leistungen. Die Gestalt und der scharf geschnittene Kopf des Professor Umbreit in seiner strengen Haltung ist übersprüht von unruhigen mit scharfen Lichtern und kleinen Flächen arbeitenden Pinselstrichen, der gleichen Technik, die Feuerbach in jener Zeit mehrfach anwendete. In dem Bild des Präsidenten Seutter bemüht er sich um objektivere Darstellung, doch nicht ohne durch die stark herausgearbeiteten koloristischen Gegensätze des hellen weißhaarigen Kopfes vor graugelbem Grund und des glänzend schwarzen Rockes die Erscheinung des Dargestellten wie des Bildes als solchen interessanter zu machen.

Die Porträts der Schwestern Artaria führen schon in das Jahr 1860, in dem der Wendepunkt zu Klarheit und Ruhe schon hinter dem Künstler lag. Feuerbach ist zu schlichter, vornehmer Darstellung gelangt, die den Ansprüchen des Porträts wie der Bildgestaltung gleich gerecht wird. Von dem großen Bildnis der Mutter von 1867 ist nichts weiter zu sagen, als daß es sich in gleicher Vollendung dem späteren in der Nationalgalerie zu Berlin würdig zur Seite stellt, als Denkmal dieser Frau.

Das merkwürdigste und interessanteste Stück dieser Reihe ist aber das späteste, das Doppelbildnis der beiden Kinder von 1877, das in der außerordentlich breiten flächigen Behandlung direkt an Manet erinnert und nur mit rein malerischen Mitteln arbeitend, den Bildzusammenhang nicht durch die lineare Komposition, sondern mit Tönen und Farben herstellt. Der Anzug des Knaben hat ein ziemlich reines dunkles Blau, das heller in den weißgestreiften Strümpfen und der Schärpe des Mädchens wiederkehrt, die ein violettes Kleid trägt. Sehr fein ist das Buch, das der Knabe auf dem Schoß hält, mit seinen gelblichen und rosa Tönen zur Neutralisierung dieses an sich schwer zu vereinenden Nebeneinander von Lila und Blau verwendet. Das Rot des Grundes wie des Sessels und Vorhangs mit Neigung ins Violette ist eine Vertiefung des Tons im Inkarnat. Die roten Rosen, die die Kinder an der Brust tragen, beleben noch die farbige Wirkung.[1])

1) Sonderbarerweise beschreibt Allgeyer (II., S. 308) das Bild so, als ob die Kinder im Grünen säßen und gibt es auch im Verzeichnis Nr. 645 so an. Es liegt vielleicht eine Gedächtnistäuschung vor, die in der Erinnerung das Rot des Grundes in die Komplementärfarbe Grün verkehrt hat.

Alles in allem ist dieses Bild, wenn auch nicht alles darin ganz ausgeglichen ist, doch bemerkenswert als einer jener Versuche zu rein malerischer Darstellungsweise im großen, wie sie sporadisch im Werk Feuerbachs auftauchen, als Zeugnisse einer unterdrückten Komponente seines Künstlertums.[1])

Ganz auffallende Schwankungen, sowohl in der Qualität, wie in den künstlerischen Absichten zeigten die Bilder der Frühzeit, auf denen neben den Porträts der Schwerpunkt der Ausstellung ruhte. Bei dem großen Bild »Amoretten den Pan entführend« muß man über die starke Rubensnachahmung in den Figuren und die Unselbständigkeit der an Rottmann erinnernden Landschaft hinwegsehen, um den Rhythmus der nach rechts sich auflösenden Kindergruppe zu genießen, wie es auch als Vorläufer der späteren großen Kindergruppen betrachten. Der »Mönch mit Hund« wie der »Männliche Kopf« könnten gut im Werke Feuerbachs fehlen, auch der männliche Rückenakt wirkte durch die übertrieben starke Modellierung etwas absichtlich interessant. Dagegen waren einige kleine Bilder zu sehen, die zu dem Persönlichsten und unmittelbar Ausdrucksvollsten gehören, was Feuerbach geschaffen hat, vielleicht gerade, weil sie skizzenhaft geblieben sind. Da ist das zur Zeit des Todes seines Vaters entstandene »italienische Begräbnis«, in dem der schwere Rhythmus des Marcia Funebre so wirksam unterstützt wird durch das düstere, nur aus trübem Gelb-weiß und Schwarzgrau gestimmte Kolorit. Einen eigentümlich visionären Charakter trägt auch das »Sommernachtstraum« genannte Bild von 1853, das, obwohl sachlich nicht zu erklären, persönlich doch eine starke Bedeutung haben muß. Vor dunkelblauem Nachthimmel schwebt ein Dämon zu der schlafend am Boden kauernden weiblichen Gestalt herab, wobei die ausdrucksvoll ineinandergefügte Silhouette des Genius und der steil ansteigenden Berglinie mit dem trüben Rot der Körper sich zu eigentümlichem Stimmungsreiz verbindet. Am stärksten ist dieser impulsiv leidenschaftlich dramatische Ausdruck in der Skizze zum fünften Gesang der Göttlichen Komödie gesteigert, die zu einem Entwurf gleichen Gegenstandes, der von der Jahrhundert-Ausstellung her bekannt ist, hinzutritt und ihn in ungleich wirkungsvollerer Weise behandelt. An Landschaft ist nichts gegeben, als die niedrige, die Vorstellung einer unendlichen Tiefe erweckenden Horizontlinie mit fernen Baummassen, und der dunkel bewölkte Himmel mit fern verschwindenden Gestalten. Aber vorn am Boden baut sich die Silhouette der in eine dunkle Masse zusammengeballten Körper Dantes und seines Begleiters auf. Dieser stützt den von der Gewalt der Gesichte Niedergeworfenen, von dem nur das zurückgebeugte Haupt deutlicher sichtbar wird. Aus der Tiefe des Himmels kommen Paolo und Francesca hervorgeschwebt. Neben dem dunklen Körper des Mannes erscheint die helle Gestalt der Frau, beide von dunklem Gewand umflattert, in traumhaftem, in sich versunkenem Schweben und doch mit dem Ausdruck unendlicher Tragik. Diese trotz des kleinen Formats so großartige Darstellung aus dem fünften Gesang Dantes ist Skizze geblieben und hat vielleicht nur dadurch diese leidenschaftliche Gewalt behalten. Die Ausführung des Themas bringt viel später erst das bekannte Bild der Schack-Galerie, in einem anderen Moment der Erzählung und mit ungleich zurückgehaltenerem, nur andeutendem Ausdruck.

1) Vgl. dazu meine Schrift »Anselm Feuerbach«. Versuch einer Stil-Analyse. Leipzig 1912.

Wenn man einen Zusammenhang des »Erlebnisses und der Dichtung« annehmen darf, so würde dieser, da alle diese »Versuchungs«bilder aus dem Anfang der fünfziger Jahre stammen, vielleicht auf jenes Pariser Erlebnis zurückführen, von dem Allgeyer in seiner Biographie nach Feuerbachs eigener Erzählung einige Andeutungen gibt[1]), und den künstlerischen Nachhall sowie zugleich die menschliche Befreiung davon bedeuten.

Leichtere Töne werden angeschlagen in einigen Bildern badender und musizierender Frauen, gleichfalls aus diesen Jahren datiert. Es wird auch in ihnen sehr stark mit der Farbe und mit rein malerischen Mitteln gearbeitet, wie in der »venezianischen Szene«, in der durch die helle, scharf von rechts einfallende Beleuchtung, die Lichter auf den glänzend hellgelben und rötlichen Seidengewändern der Damen rechts aufsprühen, während links der Sänger, zu dessen Kopf noch einmal das Modell aus dem großen Bild der Pariser Zeit »Hafis vor der Schenke« benutzt ist, etwas im Dunkeln sitzt, aber wie auch rechts der kleine Mohr durch Rot in der Kleidung die Farbigkeit steigert. In der Mitte öffnet sich der Blick auf das blaue Meer. Von ähnlicher, sehr heller, aparter, wenn auch dem subjektiven Geschmack nicht recht zusagender Farbigkeit ist das Bildnis einer Dame im Ballkostüm, das wohl kaum als Porträt zu rechnen ist, in der Zusammenstellung eines scharfen Rosa im Kleid und Grünblau im Vorhang vor weißlich-gelbem Sessel. Dazu kommen, um den Eindruck der Unruhe zu steigern, die starken Richtungskontraste in der Haltung, die fleckige zuckende Pinselführung, die scharfen Gewandfalten. Alles dies macht das Bild zwar interessant, aber nicht sehr angenehm, und entfernt es weit von der Vorstellung, die sonst bei dem Namen Feuerbach aufsteigt. Etwas gedämpfter und ruhiger sind die »Musizierenden Frauen« behandelt, und das Bild »Badende Frauen« erweckt gar einen an Corot erinnernden Eindruck in der Zartheit und Duftigkeit, mit der die kleinen hellen Figürchen in das leichte Braun und Blau der Waldlandschaft gesetzt sind, die sie ganz umschließt.

Diese Gruppe von Bildern gewinnt ihren Zusammenhang im Werke Feuerbachs, wenn man sie an die beiden großen Bilder jener Jahre, den »Tod des Aretino« und den »Hafis vor der Schenke«, anschließt, in denen die gegensätzlichen Strebungen, welche diese kleinen Bilder repräsentieren, wie in zwei Polen nach ihrer dramatisch-unruhigen, wie heiter-malerischen Seite gesammelt sind. In all jenen Werken war ein anderer Feuerbach zu sehen, als der, an dem sich der Begriff seiner Kunst gebildet hat. In ihrer Aus-

1) Bd. I, S. 221.

wahl war zusammengestellt, was im Überblick über seine künstlerische Laufbahn nur gelegentlich hervortritt, und zeigte sich unverhüllt, was im Gesamtbild seiner Kunst nur als Nebenbei, aber, und das war der Hauptwert der Ausstellung, der auch in Äußerungen des Publikums erkannt wurde, nicht als bedeutungslos erscheint. Einmal kam hier Feuerbach der Maler rein zur Geltung. Die Mehrzahl der Bilder hatte ihren Wert in den angewandten malerischen Mitteln. Hier sind noch die Landschaften zu nennen: eine außerordentlich schöne Hügellandschaft in zartem Graublau, eine weiche, dunkle Sumpflandschaft, eine Skizze mit rastenden Hirten von besonders starkem Stimmungsgehalt in ihren schweren Tönen und die badenden Frauen im Walde von 1872. Die häufig wechselnde, oft sehr interessante Technik wird allen malerisch-stofflichen Reizen der Erscheinung gerecht.

Und noch ein Anderes trat ungehindert heraus: die unmittelbar seelische Ausdrucksgewalt in den Skizzen zu Dante, Tannhäuser, dem Begräbnis und Traum. Hier strömt frei und ungehemmt der »Feuer«-bach der künstlerischen Einfälle dahin, noch nicht in das enge Bett der einen Richtung von Strenge und Ruhe gezwungen, die in ihrer Größe doch manches auch Wertvolle unterdrückt hat.

Um die Akzente, wenn auch einseitig, noch mehr zu verschieben, war die Gegenseite in der Hauptsache nur durch das unglückliche Bild »Romeo und Julia« vertreten, in dem ihre Schwächen sich in gehäufter Weise zeigen. Die Zurückhaltung im Ausdruck ist bis zur Langeweile getrieben und es fehlt jede malerische Einheitlichkeit in den Farben und in dem Verhältnis der Figuren zu dem blechern sich aufdrängenden Beiwerk der Ranken und Pflanzen.

Allein die »Poesie«, ein schönes Profilbild nach Nanna von besonderer Weichheit in den Formen und dem Zusammenklang des Grau im Überwurf und Rotbraun im Grunde, war ein Beispiel des klassischen Feuerbach in seiner Größe und Harmonie. Auch die ausgestellten Zeichnungen, vornehmlich aus dem Besitz der Kgl. graphischen Sammlung in München, lenkten die Gedanken dahin, zeigten auch die eminente Beherrschung der Natur, zu der der Künstler durch überaus sorgfältiges Studium gelangt war.

EMMY VOIGTLÄNDER.

NEKROLOGE

Am 26. Januar starb in **Dresden** die Malerin **Anna Caroline Seifert.** Geboren am 28. Juni 1863 in Dresden, war sie Schülerin von Claudius, Habermann und Hummel. Sie malte ausgezeichnete Blumenstücke, sowie frische, feinfarbige Städte- und Landschaftsbilder aus Franken, Schwaben, Sachsen und dem Riesengebirge. *H. W. S.*

In **Paris** ist der im Jahre 1847 in Toulouse geborene Maler **Edouard Debat-Ponsan** gestorben, der sich als Porträtist einen Namen gemacht hatte. Er hat viele bekannte Männer und Frauen porträtiert, wie Paul de Cassagnac, Georges Leygues, Pedro Geilhard, den General Boulanger usw. und wurde durch die Affäre Dreyfus auf ein anderes Gebiet gebracht. Er war ein eifriger Anhänger Zolas und der Revisionisten und stellte in dieser Zeit eine Anzahl großer Allegorien aus, die sich sämtlich auf den Dreyfusfall bezogen. Eines dieser Bilder befand sich im Besitze Zolas und wurde mit seinem Nachlaß versteigert. Es stellte die nackte Wahrheit vor, die aus dem Brunnen steigen will, aber an ihrem Vorhaben durch einen Landsknecht und einen Priester verhindert wird. Debat-Ponsan war Inhaber des Rompreises.

PERSONALIEN

Berlin. Die Direktion des Beuth-Schinkel-Museums an der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg ist dem Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. **Max G. Zimmermann,** ord. Professor der Kunstgeschichte an der genannten Hochschule, übertragen worden.

Die von ihm selbst, von seinen Freunden und von der Presse verbreitete Nachricht vom Rücktritt **Carolus Durans** von der Leitung der Villa Medici in Rom scheint verfrüht gewesen zu sein, oder aber Duran hat sich anders besonnen und wird nun wohl doch in Rom bleiben. Alsbald nach der Nachricht von seinem Rücktritt hatte Albert Besnard seine Freunde mobil gemacht, nicht nur um den Posten zu erlangen, sondern auch um ihn aufzubessern. Der Staatssekretär für bildende Kunst war gewonnen und hatte sich bereit erklärt, eine Aufbesserung des Gehaltes des Direktors der Villa von 15000 auf 25000 Franken zu befürworten und sonst allerlei kleine Wünsche Besnards zu befriedigen. Als aber Duran von diesen Neuerungen vernahm, schien ihm der Posten nicht mehr so verächtlich, und nun hat es den Anschein, als ob er in Rom bleiben und die seinem Nachfolger gemachten halben Versprechungen des Staatssekretärs sich selbst zunutze machen wolle.

Der Münchner Maler und Graphiker **Walter Klemm** ist vom Großherzog von Sachsen-Weimar zum **Professor** ernannt und als ordentlicher Lehrer für graphische Kunst an die großherzogliche Hochschule für bildende Kunst in Weimar berufen worden.

Der bekannte Tiermaler Prof. **Christian Kröner** in Düsseldorf, Mitglied der Berliner Akademie der Künste, vollendete am 3. Februar sein 75. Lebensjahr.

WETTBEWERBE

Für das **Plakat der Leipziger Jahres-Ausstellung 1913** erhielt den ersten Preis Erich Gruner in Leipzig.

Berlin. Im **Wettbewerb** für das **Plakat** der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1913 war die Beteiligung sehr rege. 356 Entwürfe gingen ein. Den ersten Preis, die Ausführung und 1500 M., erhielt Hans Friedrich, Maler und Graphiker in Leipzig. Sein Entwurf zeigt auf blauem Grunde Pallas Athene in ganzer Gestalt, mit wirksamer Anordnung auch der Schrift. Der zweite Preis in Höhe von 1000 M. wurde dem Hamburger Maler C. Helmut Behrens für seine kapitolinische Wölfin zugesprochen. Den dritten Preis von 500 M. erkannte man dem großzügig stilisierten Adler von Josef Sobainsky, Graphiker und Kunstgewerbler in Breslau, zu. Die Entscheidungen wurden einstimmig gefaßt.

DENKMALPFLEGE

In **Frankreich** fängt man jetzt an, den **prähistorischen Bau- und Kunstwerken,** die besonders in der Bretagne sehr zahlreich erhalten sind, etwas mehr Aufmerksamkeit und Fürsorge als bisher zu widmen. Der größte der Menhire, jener den ägyptischen Obelisken nicht unähnlichen, obschon weit roher behauenen und des bildlichen Schmuckes entbehrenden Monolithen, befindet sich in mehrere Stücke zerbrochen bei Locmariaquer im Morbihan, wo er vielleicht vor zwei- und mehr tausend Jahren als eine Art von Leuchtturm an der Spitze des Halbinsel ge-

standen hat. Jetzt will man den 21 m hohen Stein wieder zusammensetzen und aufrichten, dessen Gewicht auf 400000 Kilo geschätzt wird. Ein Ausschuß, an dessen Spitze der Admiral de la Reveillière steht, sammelt Beiträge zur Bestreitung der Kosten der Aufrichtung.

DENKMÄLER

In **Hamburg,** wo der junge **Hebbel** seine wichtigsten Entwicklungsjahre verlebte, die »Judith« und »Genoveva« schrieb, soll jetzt ein **Denkmal** des Dichters errichtet werden. Es hat sich dort unter dem Vorsitz des Senators von Melle ein Komitee gebildet, das sofort eine Sammlung zu diesem Zweck eingeleitet hat. Man hofft, bis zum 18. März, dem hundertsten Geburtstag des Dichters, so viel Geld beisammen zu haben, um positive Beschlüsse über die Form des Denkmals fassen zu können.

FUNDE

Eine **Gelegenheitsarbeit Domenico Venezianos** — eine urkundlich von ihm für Marco Parenti gemalte Brauttruhe — scheint sich in Wiener Privatbesitz wiedergefunden zu haben. Früher in Kollektion Spitzer befindlich[1]), wurde dieselbe nach Autopsie bei dem neuen Besitzer durch von Frimmel besprochen, ohne von ihm einem bestimmten Meister zuerteilt zu werden.[2]) Auf dem Rund des Deckels sind einander zugekehrt ein Mädchen und ein Jüngling auf einer mit Blumen besäten Wiese dargestellt. Schon die ausgesprochene Profilstellung der beiden Gestalten läßt an den Meister des Bardialtars in den Uffizien und das Porträt der jungen Bardi im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand denken. Die Formgebung hat allerdings das Altarbild in Marseille[3]) bereits weit überholt und erscheint auch gegenüber den Fresken vom Canto de' Carnesecchi in der Londoner National Gallery fortgeschritten, ohne die Feinheiten des Altarwerks in den Uffizien oder gar noch späterer Werke zu erreichen. Die gewiß absichtlich »poetische« Perspektive — die Wiese wirkt mehr als Folie — stand wohl mit dem kunstgewerblichen Zweck der kleinen Arbeit in Einklang. Koloristisch und technisch erscheint dieselbe schon geradezu als ein Vorbote der späteren Meisterwerke des Künstlers. *F. W.*

1) Vgl. La collection Spitzer, vol. I, wo farbige, allerdings nur entfernt genaue Reproduktion der kl. Malerei.

2) In kl. Galeriestudien I, wo Abbildung nach Photographie.

3) Vgl. meine Anzeige in »Kunstchronik« 1910.

AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. Der Schweizer Heinrich Altherr trat während des Januars im **Badischen Kunstverein** erstmals mit einer großen Kollektion vor die Öffentlichkeit. Des Künstlers Stärke und Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Figurenmalerei. Er wurde 1878 in Basel geboren und arbeitete, ausgehend von der Bildnismalerei, zunächst in der Knirr-Schule, dann in Rom (1900—1902). Weitere vier Jahre in Basel und nunmehr deren sechs in Karlsruhe, wo er seit 1906 wirkt, ließen ihm Zeit, in die für ihn ureigenen Bahnen einzulenken. Auf den ersten Blick weist Altherr verwandtschaftliche Züge mit einem Hodler, Puvis de Chavannes und Michelangelo auf; Marées — Manet farbig — und Cézanne sind nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Für seine oft meisterlichen Lösungen des Raumproblems war ihm Ludwig Dill vielfach Vorbild. Bei den teilweise zusammengewürfelten Namen könnte man vielleicht an einen Eklektiker denken; sagen wir besser umgekehrt: Altherr ist eine durch und durch moderne, tief angelegte Persönlichkeit, die eine starke — monumentale und zugleich dekorative — Ausdruckskunst erstrebt und die durch die gestellten Probleme notwendig an die Meister erinnern muß, die ähnliches auf ihre einzigartige Weise gelöst haben. Bei Altherr erhalten Raum, Masse, Linie und Farbe reinen Ausdruckswert im Sinne des Bildgedankens; alles ist einheitlich und mit den einfachsten Mitteln veranschaulicht in strengster Gebundenheit auf der Bildfläche. Diese Ziele hat er in der Porträtkunst schon verhältnismäßig früh angestrebt. Erwähnen wir hier das Bildnis seines Vaters, »Baurat Williards«, »Exz. Hegars«, »Max Läugers« und vielleicht als Endlösung »Alb. Geigers«. Auch mit dem schwierigen Problem des Frauenporträts findet sich der Künstler in glücklicher Weise ab. Im Einzelfigurenbilde wie in der Gruppe verbindet er strenge Formenauffassung mit dem Betonen scharf silhouettierter Lokalfarben und der Rhythmik in Masse und Bewegung. Michelangelesk möchte man seine sibyllenartige »Melancholie« wie auch den »Mauerklopfer« nennen. Stimmungsernst und selten schön im Ausdruck der Farbengebung ist der »Barmherzige Samariter«. Äußerst packend wirkt der »Orpheus und die klagenden Weiber«, wo Altherr ähnlich Hodler in den sieben Frauengestalten das gleiche Bewegungsmotiv abwandelt und dadurch zu solch unwiderstehlicher Wirkung gelangt; geschickt hat der Künstler im »Einzug in Jerusalem« die Hauptpersonen in Bewegung und Farbe aus der Kompositionsmasse herausgehoben. Das Bild »Christus im Sturm« stellt einen kühnen kompositionellen Versuch dar. Von den übrigen Figurenbildern seien die Skizzen kleinen Formates »Emaus«, »Fischer«, wie auch »Odysseus und die Sirenen« genannt als vortreffliche Raumlösungen; von edler, reifer Einfachheit der Farbe ist die überzeugend wirkende »Trauernde«. Der herbe, knappe Schweizer drückt sich noch besonders gut in zwei einfachen Landschaftsversuchen (Felsen mit Meer und Schiffen) aus. Altherr hat in frühen Jahren somit ein schweres, persönliches Werk unternommen; möge ihm nicht die Kraft und die künstlerische Konsequenz, es fortzuführen, ausgehen. — Gleichzeitig mit Altherr stellte hier der Münchener Landschafter Rudolf Gönner eine größere Kollektion aus, die ein gutes Zeugnis ablegt von der impressionistischen Art des Künstlers, Räume zu sehen und sie farbig wiederzugeben. Bei leuchtenden, schweren Tönen läßt er das Atmosphärische in der Natur nicht außer acht; mitunter gelangt er zu fast pointillistischen Wirkungen, wie vielleicht der verstorbene Münchener Palmié. Nennen wir von seinen Bildern das »Schwimmdock«, »Vor Anker«, »Das Kastell« und den »Golf von Triest«. — Als Dritten im Bunde reihen wir noch den Trübnerschüler Waldemar Coste an, der jetzt in Frankfurt seine künstlerische Tätigkeit entfaltet. Das Verhältnis zu seinem Lehrer ist, wenn auch technisch mehr wie gegenständlich, noch denkbar eng. Costes Farbe ist satt und schwer, manchmal fast trübe. In der Komposition geht er kühn vor, wagt sich dabei wohl auch mitunter an Aufgaben heran, die für ihn noch zu groß sind. Erwähnen wir aus seiner Kollektion als gute und flotte Leistungen seinen »Waldbach«, »Diessen am Ammersee«, einige »Interieurs«, den »Faun und Nymphe« und nicht zuletzt die köstliche Studie »Denkmalsenthüllung«. *Oscar Gehrig.*

München. In der **Kgl. Graphischen Sammlung** ist seit 29. Januar die erste Abteilung der Erwerbungen des Jahres 1912, Zeichnungen und Aquarelle, im ersten Saale ausgestellt, der später die zweite Abteilung, Kunstblätter der verschiedenen Techniken, folgen wird.

Barmen. Ruhmeshalle. Nachdem der Kunstverein im September v. J. die jetzt bei Paul Cassirer in Berlin ausgestellte Privatsammlung des Herrn G. F. Reber-Barmen

gezeigt hat, bringt er jetzt eine zweite rheinische Privatsammlung, die des Herrn Werner Dücker-Düsseldorf. Ebenso wie die Rebersche, hat die Dückersche Sammlung ihren Schwerpunkt in französischen Gemälden des 19. Jahrhunderts. Neben Werken von Cézanne, Gauguin und van Gogh (mit dem bedeutenden Schlafzimmer) sind Arbeiten von Croß, Girieud, van Dongen, Herbin und Valadon, von deutschen Gemälde von Franz Marc, Karli Sohn, Weißgerber und Liebermann, von Hodler zwei bedeutende Werke »Empfindung« und »Sonnenaufgang« vertreten. Die Sammlung Dücker wurde dem Kunstverein für längere Zeit als Leihgabe überwiesen.

SAMMLUNGEN

Im **Leipziger Museum** entwickelt sich unter der Direktion von Julius Vogel ein reges Leben. Zunächst trachtet man, ein paar schöne Räume, die bisher Gipsabgüsse und anderes Plastische von minderer Wichtigkeit beherbergten, für die würdigere Ausbreitung solcher Stücke der Gemäldegalerie nutzbar zu machen, die in der bisherigen Beleuchtung nicht nach Gebühr genossen werden konnten. So ist jetzt ein großer Saal durch Scherwände in drei Kabinette mit Seitenlicht zerlegt worden, wo die weiträumig in Augenhöhe aufgehängten Bilder als Solitäre und in geschmackvollem Gegengewicht zu ihren Nachbarn sich »wie neu« präsentieren. Aus den Perlen dieses Parterre-Saales seien als besonders glücklich angeordnet hervorgehoben: Segantinis eminentes Porträt des Malers Grubicy, Corinths Kreuzabnahme, Liebermanns Konservenmacherinnen und darüber sehr geschickt als Kontrapost sein jüngst erworbenes neues Selbstporträt in weiß. In dem angrenzenden Zimmer fällt als vorzügliche Neuerwerbung ein Akt von Rysselberghe auf. — Wie man hört, soll auch der anstoßende große Oberlichtsaal mit den Gipsabgüssen in einen Gemälderaum umgewandelt werden. Hoffentlich schätzt man aber bei diesen Bestrebungen den Bildungswert solcher Abgüsse nicht gar zu gering ein. Wir möchten an das schöne Wort Carl Justis in seinem Michelangelo erinnern: »Unsere ästhetische Epidermis ist sehr empfindlich geworden für die Unterschiede von Original und Kopie, als ob in der Kopie alle Werte des Werkes untersinken müßten. Freilich begnügt man sich auch oft bloß mit der Epidermis und hält das für die fine fleur des Kunstgefühls. Man unterschätzt das Unverwüstliche der Werke des Genius, deren belebender Funke der Kopie so gut wie dem verstümmelten Torso entspringen kann.«

Magdeburg. Das Gemälde »Lesendes Kind« von Josse Goossens-München wurde von dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Magdeburg erworben. Josse Goossens Schaffen ist kürzlich von Max Schmid-Aachen in der »Zeitschrift für bild. Kunst« (Juniheft 1912) eingehend gewürdigt worden.

Im **Louvre** ist in den etwas spärlichen Räumen der modernen Skulptur ein neuer, sehr beschränkter Saal eingerichtet worden, der ganz dem Tierbildner **Barye** gewidmet ist. Damit wird diesem Bildhauer, der bei Lebzeiten von den offiziellen Kunstbehörden etwas stiefmütterlich behandelt wurde, jetzt vielleicht ein Exzeß von Ehrungen bereitet. Denn gerade Barye ist schon jetzt im Louvre sehr reichlich vertreten. In der Sammlung Thomy-Thierry kann man beinahe alle seine kleinen Tierbronzen sehen, einige zwanzig oder dreißig davon sind in den Sälen der Sammlung Chauchard aufgestellt, einige sechs oder sieben waren vorher schon unten bei der modernen Skulptur, — man wird es also nicht gerade als eine Ausfüllung empfindlicher Lücken empfinden, nun die nämlichen Skulpturen zum dritten oder gar vierten Male in dem nämlichen Museum zu sehen. Anders ist es mit den Gipsmodellen der großen dekorativen Gruppen, die Barye im Auftrage des damaligen Ministers des Innern und spätern Präsidenten der Republik Thiers vor siebzig Jahren für die Ausschmückung des Louvre geschaffen hat, und die kein Mensch kennt, weil kein Mensch jemals die hundert oder tausend Skulpturen betrachtet, welche die Fassade des Königspalastes zieren. Außerdem sind sie auch an ihrem hohen Standorte schwer zu sehen, und so ist es ganz interessant, sie jetzt aus nächster Nähe beschauen zu können. Auch ein großer Bronzelöwe, der bisher im Tuileriengarten stand, ist jetzt in diesen neuen Baryesaal versetzt worden, während man eine steinerne Kopie in den Garten gestellt hat. Damit wird man sich weniger befreunden können, denn der Löwe war im Garten ebensogut zu besichtigen wie im Museum und sah dort bei weitem besser aus als hier. Der weitaus größte Inhalt des neuen Saales ist von einem Russen geschenkt worden, der — höchst wunderbar in Paris! — nicht genannt sein will, also daß das Publikum tatsächlich seinen Namen nicht erfahren hat.

Madame Boursin, die Erbin Chauchards, dessen Sammlung moderner französischer Maler einen Saal im Louvre füllt, hat dem Louvre jetzt aus der Hinterlassenschaft ihres verstorbenen Freundes ein weiteres Geschenk zugewendet. Es ist das eine **Salon-Einrichtung Louis Quinze,** bestehend aus zwei Kanapees und zehn Fauteuils mit Tapisserien aus der Fabrik in Beauvais. Die Sitze sind mit Landschaften und Tieren nach Oudry, die Rücklehnen mit ländlichen Szenen nach Boucher geschmückt. Die Einrichtung gehörte früher dem Baron Double, wurde im Jahre 1881 aus dessen Hinterlassenschaft von Charles Lowengaard für 110000 Franken erworben, ging einige Jahre später um den doppelten Preis in den Besitz des russischen Bankiers Günsburg über und wurde schließlich von Chauchard für 450000 Franken gekauft. Angeblich soll die Erbin Chauchards anderthalb Millionen dafür zurückgewiesen haben, um die Einrichtung dem Louvre schenken zu können.

Rom. Der Ephebe von Sutri. In diesen Tagen hat das Ministerium für das Thermenmuseum eine kleine Bronzestatuette, die in Sutri bei Viterbo von zwei Bauern bei ihrer Feldarbeit gefunden worden ist, gekauft. Die Statuette ist 78 cm hoch und stellt einen weichen unmännlichen Jüngling vor, der in stehender Stellung mit der rechten Hand seinen Kopf berührt und mit der linken einen zerbrochenen Gegenstand hält. Die Haare sind halblang und vorne auf der Stirne in einem Schopf zusammengeknotet. Man kann daraus schließen, daß der Jüngling dargestellt ist, wie er im Begriff steht, sein Haar in einen kunstgerechten Knoten zu legen. Die kleine Figur gehört nach Paribeni einer großen Familie ähnlicher alter Bildwerke an, die alle Knaben und Jünglinge in ähnlicher Haltung darstellen und auf einen Typus von Apollon oder Dionysos, dessen Schöpfung dem Praxiteles zugeschrieben wird, zurückgehen. Solch eine Statuette, wohl das Original, sah Lucian im Likeion zu Athen und dieses jetzt verschwundene Werk wird Dionysos Likios genannt. Die kleine Bronzestatue aus Sutri reiht sich den anderen ähnlichen an, die alle mit der einen Hand auf dem Kopf dargestellt sind und meistens den Apollo und den Dionysos versinnbildlichen. Dr. Paribeni meint, daß in der gehobenen Linken der Knabe wahrscheinlich nicht einen Bogen, sondern einen Spiegel gehalten haben wird. Dieser Spiegel hatte nach den Überresten, die sich noch in der Hand befinden, wahrscheinlich eine seltene Form, d. h. mit dazu gehöriger Hülle mit Riemen, dessen Ende noch zwischen den Fingern

der Hand verbleibt. Solch einen Spiegel sieht man nach Paribenis Angaben in einem pompejanischen Fresko. Da man aber sonst nur Venus mit diesem Spiegelattribut bedacht hat, so müßte man bei dem weichen Knaben an einen Hermaphroditos denken, was Paribeni aber als ausgeschlossen betrachtet. Jedenfalls ist die kostbare Statuette ein seltenes Produkt römisch-griechischer Kunst aus dem vierten Jahrhundert. *Fed. H.*

Assisi. Endlich hat auch das kleine umbrische Städtchen neben den herrlichen Kirchen ein **Museum.** Es ist gelungen, in einem Lokal nicht nur alle antiken und mittelalterlichen Inschriften und Architekturfragmente, die zerstreut herumlagen, geordnet unterzubringen, sondern auch einige Fresken aus zerstörten ländlichen Kapellen und auch einige Tafeln. Unter diesen ist besonders eine Madonna mit dem Kind interessant, die wohl zur Schule des Simone Martini gehört. *Fed. H.*

VEREINE

Der **Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin** hat seinen bisherigen Vorstand mit Geh. Rat Dr. ing. Hermann Muthesius an der Spitze einstimmig wiedergewählt.

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 13. Januar 1913. Herr Karlinger spricht über »Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Unterfranken« und führt folgendes aus: Die Denkmäler monumentaler Plastik im Mainfränkischen sind für das frühere Mittelalter sehr spärlich. Zur Zeit, wo in Bamberg sich eine größere Bauplastik entfaltet, besitzt die Würzburger Zone wenig. Aus der Wende 11./12. Jahrhundert ein Fragment mit zwei Reliefszenen in der ehemaligen Abtei Holzkirchen, die dem Physiologuskreis entnommene Darstellung erinnert fast noch an provinzial-römische Kunst. Um 1100 erlebt die Benediktinerabtei Neustadt am Main (im Spessartgebiet) einen Kirchenneubau. In dessen Gefolge ist der jetzt im Würzburger Luitpoldmuseum befindliche Taufstein (abgebildet Henner, Altfränkische Bilder, 1911) zu setzen; an ihn schließen sich stilistisch zwei Kreuzgangfragmente in Neustadt, eines mit Relief des hl. Martin. Weitere Kreuzgangfragmente von dort sind als gotische Nachbildungen romanischer Reliefs zu erklären. Vom Ende des 12. Jahrhunderts hat sich aus einer verwandten Stilgruppe das Tympanon der ehemaligen Katharinenkapelle in Würzburg (jetzt Luitpoldmuseum) erhalten, das aber in seiner Auffassung zwischen dem schweren befangenen Stil des 12. und dem belebteren des 13. Jahrhunderts steht. Mit dem Ende des 12. Jahrhunderts bürgert sich im Kreis der würzburgischen Plastik der mit dekorativ-ornamentalen Motiven übersättigte spätromanische Stil ein. Sein Zusammenhang mit Schwaben und Schwäbisch-Franken ist in der Literatur schon mehrfach betont worden, für die geschichtliche Situation möchte von Wichtigkeit sein, daß Würzburg den schwäbischen Hohenstaufen seine wesentliche Machtentfaltung verdankt, die sich besonders durch die Annahme der Herzogsgewalt von seiten der Bischöfe dokumentiert. In den Kreis der zeitgenössischen Plastik gehört als wichtiges Übergangsglied vom älteren zu diesem Stil der Grabstein des 1190 verstorbenen Bischofs Gottfried von Spitzenberg. Als reifes Werk dieses Kreises repräsentiert sich der Neumünsterkreuzgang (Lusamgarten) in Würzburg. Eine weniger bekannte Schöpfung des gleichen Kreises ist die Kunigundenfigur von der Altenbergkapelle bei Burgerroth nächst Röttingen, dessen geschichtliche Zusammenhänge auf Schwäbisch-Franken, besonders den Hall-Comburg-Kreis, hinweisen. Das Ausleben des spätromanischen Dekorationsstils zeigt das Portal der Schweinfurter Stadtkirche, ein Beispiel für die landläufige spätromanische Dekorationsarchitektur der östlichen Würzburger Zone. Für die Entstehung und Entwicklung des gotischen Stils wäre auch der Einfluß, den die thüringischen Zisterzienserklöster von Norden her ausübten, nachzuprüfen. Für die Frage, wie weit französische Künstler in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts im Bereich der fränkischen Plastik tätig waren, kann das Epitaph des Otto von Bodenlauben und seiner Gemahlin Beatrice im Kloster Frauenroth bei Kissingen herangezogen werden. Die Stilisierung der beiden Figuren ist von einer ganz einzig dastehenden Größe, die Verwandtes nur in Naumburg besitzt. Die französische Provenienz liegt durch die Stifterin Beatrice, eine geborene von Courtenay, nahe. In den Kreis der Frauenrother Plastik gehört ferner die vermutlich späte Madonna zu Lauter (beide abgebildet Henner, Altfränkische Bilder, 1913). Als Parallele zu der Dreikönigsmadonna im Würzburger Dom seien endlich die beiden Madonnenstatuen in Laub (B.-A. Gerolzhofen) und Merkershausen (B.-A. Königshofen) erwähnt.

Herr Sieveking spricht an Hand von Gipsabgüssen und Photographien über die »Umstilisierung plastischer Werke in römischer Zeit«. Er macht zunächst wahrscheinlich, daß ein bärtiger Kopf in Petersburg, dessen Haare genau mit denen eines unbärtigen Kopfes aus Parinth in Dresden übereinstimmen, eine spätere Umstilisierung des letzteren ist. Ferner weist er darauf hin, daß ein bisher dem 5. Jahrhundert zugeschriebener Kopf der englischen Sammlung Nelson (jetzt in Boston) nach neuerer Feststellung im Haar vollkommen mit dem Kopf einer Statue in Madrid übereinstimmt, die man bisher mit einem der beiden Kephisodote in Zusammenhang gebracht hat. Beide entpuppten sich aber wieder im Haar als übereinstimmend mit dem Ares Ludovisi, der zweifellos auf ein lysippisches Original zurückgeht, und so ergibt sich für den Nelsonkopf eine Zurückstilisierung auf das 5. Jahrhundert. In ähnlicher Weise zeigt von zwei Apollonköpfen des Britischen Museums, deren Original nach der Frisur der hellenistischen Zeit angehört, die eine Kopie in der Haarbehandlung, den knappen Gesichtsformen, den flachliegenden Augen und den breiten scharfgeschnittenen Augenlidern eine zeichnerische Tendenz, die an Formen des 5. Jahrhunderts erinnert. Der Vortragende vergleicht dann die Niobide Chiaramonti in Rom mit ihrer Wiederholung in Florenz. Er lehnt die Annahme, daß erstere eine Umbildung, letztere eine treue Kopie des Originals ist, ab und sieht in der Florentiner Figur eine Zurückstilisierung des in der Chiaramonti vorliegenden Originals. Ebenso verweist Sieveking den kapitolinischen Dornauszieher, der schon früher einmal für ein römisch-akademisches Werk, dann aber allgemein für eine Schöpfung des 5. Jahrhunderts erklärt worden war, wogegen jedoch die räumliche Behandlung der Statue und die Haarscheitelung sprechen, in die Gruppe der zurückstilisierten Werke und sieht in der erhaltenen hellenistischen Fassung das jenem zugrunde liegende Vorbild.

Herr Stöcklein spricht über die bisher dem Münchener Maler Hans Mielich zugewiesenen Handzeichnungen, Entwürfe zu Rüstungen, welche sich in der Graphischen Sammlung zu München befinden. Für einen großen Teil derselben wird auf Grund anderer Zeichnungen in Paris, Chantilly usw. der 1576 in Augsburg, vor- und nachher in Straßburg tätig gewesene Kupferstecher Etienne Delaune als Meister festgestellt. Die Publikation wurde in Kürze angekündigt.

Herr Wolters legt eine Anzahl Curiosa aus der Sammlung eines befreundeten Archäologen vor: ein griechisches, wohl böotisches, Ölfläschchen in Gestalt einer Hummerschere (ein ähnliches Stück schon bekannt); ein Ölfläschchen aus drei Herzmuscheln zusammengesetzt; ein kugel-

förmiges Gefäß ohne Ausguß mit polygonalen Einritzungen, die vielleicht eine Schildkröte nachahmen sollen (ein gleiches Gefäß in Athen); ein böotisches Gefäß mit Ausguß und einer hochaufsteigenden Einflußröhre im Boden, offenbar ein Milchfläschchen für kleine Kinder; ein kugelförmiges Gefäß mit siebartig durchlöchertem Boden und einem hohlen Bügel mit kleiner Öffnung, wodurch das Stück als Weinheber gekennzeichnet wird. Man taucht das Gefäß in den Krater, legt dann den Finger auf die Öffnung des Bügels und vermag nun infolge der Wirkung des Luftdrucks die mit Wein gefüllte Kugel emporzuheben ohne etwas von der Flüssigkeit zu verlieren (vergl. die Kanne des Kolchos). Eine kleine Truhennachahmung (römisch) mit der Inschrift Felix und einem eingeritzten Glücksschweinchen, wird durch die Einwurföffnung im Deckel als Sparkasse gekennzeichnet. Als letztes Stück wird ein aus Unteritalien stammender Askos mit plastisch aufgesetzten Ornamenten, darunter einer mit dem Fries von Gjölbaschi auffällig übereinstimmenden Figur, vorgelegt. Er zeigt, daß der Töpfer des, im Gegensatz zu den später üblichen phantastischen Ausgestaltungen noch einfachen und in der Form geschlossenen Gefäßes im Zusammenhang mit der im 5. Jahrhundert lebendigen formalen Tradition stand.

VERMISCHTES

Henriette Feuerbach, die Mutter Anselms, hat in ihrer Heimatstadt **Ansbach** eine **Ehrentafel** erhalten; sie wurde auf Veranlassung der Stadt an dem Hause angebracht, in dem sie achtzigjährig am 5. August 1892 gestorben ist.

Bei jeder Neuwahl zur Präsidentschaft der Republik Frankreich gibt es auch in Künstlerkreisen eine kleine Aufregung, und diesmal ist sie stärker als gewöhnlich. Es handelt sich um die Frage, wer die **offiziellen Bildnisse des neuen Präsidenten** modellieren und malen soll, die nachher in tausendfacher Vervielfältigung alle öffentlichen Gebäude Frankreichs schmücken. Bisher war Bonnat so ziemlich der offizielle Präsidentenmaler, der sie alle von Thiers an in Öl gesetzt hat, und seit zwanzig Jahren ist der äußerst mittelmäßige Bildhauer Denys Puech, der sich durch nahe Verwandtschaft mit einem Deputierten gleichen Namens auszeichnet, der offizielle Verfertiger der Präsidentenbüste gewesen. Nun heißt es aber, Herr Poincaré besitze eignen Geschmack und werde sich weder von Bonnat malen noch von Puech modellieren lassen. Vielmehr soll er sich den Maler Besnard und den Bildhauer Rodin ausersehen haben. Rodin als Schöpfer der in allen Bürgermeistereien und Präfekturen stehenden Präsidentenbüste! Der Gedanke ist etwas kühn, und schließlich eignete sich Denys Puech viel besser zu diesem Amte des republikanischen Hofbildhauers.

Ludwig Dettmann, der Direktor der Königsberger Akademie, vollendet drei Kolossalgemälde: Yorks Ansprache an die ostpreußischen Stände, Preußens Erhebung, Preußens Befreiungskampf.

× **Das neue Gebäude der Deutschen Botschaft in St. Petersburg.** Zu Anfang des neuen Jahres ist in St. Petersburg der Neubau der Deutschen Botschaft fertiggestellt worden, der nach verschiedenen Richtungen hin ein ganz besonderes Interesse beansprucht. Es ist hier tatsächlich das Wunder geschehen, daß vom offiziellen Deutschland ein Bauwerk geschaffen wurde, das als bedeutende künstlerische Leistung vor dem Urteil der Welt bestehen kann. Das nicht mit dem üblichen akademischen Formelkram wirtschaftet, sondern mit recht verstandenen und erfaßten norddeutschen Überlieferungen, denen moderner Sinn neues Blut zugeführt hat. Der Bau, der im Juli 1911 begonnen wurde, ist ein Werk von Peter Behrens, dem zugleich, wie es sich gehört, aber im amtlichen Betriebe leider durchaus nicht immer der Fall ist, auch die gesamte Innenausstattung anvertraut wurde, so daß wahrhaft eine große Einheit entstand, hervorgegangen aus schöpferischem Geiste. Wir sind dem verstorbenen Staatssekretär des Auswärtigen, Herrn von Kiderlen-Wächter, übers Grab hinaus für diese Tat, von der die Öffentlichkeit bisher fast nichts wußte, zu aufrichtigem Danke verpflichtet. Behrens hatte es mit einem schwierigen Gelände zu tun. Der Neubau sollte sich an der Stelle der früheren Deutschen Botschaft erheben: am Isaaksplatz, der von dem berühmtesten Gotteshaus der russischen Hauptstadt, der Isaakskathedrale, beherrscht und von mehreren älteren Monumentalbauten umzogen ist. Dieser Umgebung mußte Rechnung getragen, zugleich aber ein spitzer Winkel überwunden werden, den das Terrain nach der Nebenstraße Morskaja hin bildet. Der Architekt löste diese Aufgabe sehr glücklich, indem er zwei an sich rechtwinklige Bautrakte ineinander schob, wobei er die Ecke selbst ein wenig abschnitt, so daß also die Räume sämtlich eine regelmäßige Form erhalten konnten. Als Material wählte er rötlich schimmernden finnischen Granit, und er gliederte nun die beiden Fronten so, daß er der Hauptfassade nach dem Isaaksplatz vierzehn, durch drei Stockwerke geführte Säulen gab, dies Säulensystem rechts und links durch zwei kräftige Pfeiler einrahmte und dadurch einen Übergang fand zu den ebenso durchgeführten Pilastern an der Seitenfassade in der Nebenstraße. Säulen, Pfeiler und Pilaster zeigen den schönen, malerisch körnigen, in der Struktur der Fläche an Muschelkalk erinnernden Stein geglättet, die dazwischen liegenden, also etwas vertieften Partien in Rustika-Bearbeitung. Das Dach ist abgetreppt und trägt zwei kupfergetriebene Rossebändiger, die der Bildhauer Encke in Berlin modelliert hat — nach den Abbildungen erscheinen sie ein wenig riesenhaft (5 m hoch), wenn auch von gutem Umriß. Der ganze Außeneindruck hat etwas Modern-Preußisches, man könnte sagen: einen verjüngten Brandenburger Tor-Stil. Dieser preußische Klang ist auch im Innern, das dabei doch die charakteristische Sprache Peter Behrens' durchweg aufzeigt. Das Bauwerk demonstriert im fremden Lande, was Kunst und Kunstgewerbe des gegenwärtigen Deutschland bedeuten; es vertritt die neuen Tendenzen, die hier zur Geltung gelangt sind, und zugleich den Sinn für die Fortführung und Verwertung richtig begriffener heimischer Traditionen. In glänzender Grundrißanordnung, die alle praktischen Erfordernisse mit höchstem Raffinement befriedigt, ist die große Zahl der Säle und Zimmer aneinandergereiht. Das größte Interesse konzentriert sich auf die imposante Flucht repräsentativer Festräume im ersten Stock. Behrens hat dabei jede Einzelheit sorgsam und mit Geschmack durchgearbeitet, die Decken wie die Kamine, die Wandverkleidung wie die Möbel. Alles ist auf den Rhythmus der Formen, Flächen und Linien gestellt, ohne daß irgendwelche unnütze angeklebte Ornamentik falsche Pracht vortäuschen soll. Den Mittelpunkt bildet ein großer Thronsaal, dessen Wände gelblichen Stucco lustro zeigen. Auf den Feldern ist in alter, heute wenig mehr üblicher Technik diskret verteilte Freskomalerei. Die Decke ist in fünfzehn große quadratische Kassetten geteilt, in denen runde Reifen die Beleuchtungskörper tragen. Ein benachbarter großer Speisesaal ist in weißem Stuck mit weiß lackierten Holzmöbeln gehalten, von denen namentlich der Tisch ein Meisterstück guter deutscher Handwerksarbeit ist. Eine Nische trägt hier eine hübsche Plastik des jungen, tüchtigen Berliner Bildhauers Renker, der auch für den Hof eine sehr reizvolle Brunnenfigur geschaffen hat. Auch der künstlerische

Schmuck mancher Räume ist von besonderer Art und sehr bemerkenswert. So sind an den Wänden eines behaglichen, in heller polierter Birke ausgestatteten Teezimmers in Rahmen Blätter zusammengestellt, die auf die Hauptpersönlichkeiten der großen »preußischen Reihe« weisen: vier Stiche von Chodowiecki, vier Zeichnungen von Schadow, acht von Franz Krüger, ebenso acht von Menzel (diese Handzeichnungen zumeist aus den Schränken der Nationalgalerie entliehen) und sechs Blätter von Max Liebermann, darunter eine Studie zum Porträt des Fürsten Bülow. Ferner sind in einem Empfangssalon Gemälde von Böcklin (heroische Szene), Max Klinger (eine italienische Landschaft), Kalckreuth (Ausschnitt aus dem Hamburger Hafen mit dem Riesenleib des neuen Dampfers Imperator zur Linken), von Hans Thoma und Leistikow vereinigt. Dazu kommt hier noch eine kleine Skulptur von Gaul. Es bedarf keiner Auseinandersetzung, was eine solche kleine »Tribuna« in einem Regierungshause für die deutsche Kunst von heute bedeutet. Dann findet sich noch ein »Parez-Saal« mit Anklängen an das preußische Empire des Landschlößchens der Königin Luise in Parez bei Potsdam mit Mahagonimöbeln, mit Teppich und Wandverkleidung in sehr interessanten, modernisierten Motiven von 1800 und einem flott gemalten Bilde der Königin Luise von Arthur Kampf. Ein »Preußensaal« hat barocke Schlüteranklänge, wieder ein anderer Raum trägt alte Stiche und Bilder von deutschen Städten, so Berliner Ansichten von Rosenberg, Dresdener Veduten von Canaletto. Architektonisch besonders interessant ist die Eingangshalle, die auf den schön gegliederten Hof hinausführt, mit dem Treppenhause; Säulen ohne Basen, rein tragende Bauglieder, sind wie die Wände und der Kamin aus hellem Marmor, Kapitelle und Türumrahmungen aus dunklerem braunem Stein. Jedes Detail ist mit künstlerischem Sinn durchdacht und dem Ganzen eingefügt. Man darf das Berliner Auswärtige Amt und die deutsche Kunst zu diesem Werke von Herzen beglückwünschen.

Unter dem Vorsitze des bekannten Kunstschriftstellers Armand Dayot hat sich in **Paris** eine neue künstlerische Vereinigung unter dem Titel der »**Animaliers**«, also der Tierbildner, zusammengetan. Neben dem Tierbildhauer Gardet, dem durch seine zahllosen vortrefflichen Katzendarstellungen bekannten Zeichner, Maler und Bildhauer Steinlen, Paul Renouard und dem mit hübschen Pferdestatuetten an die Öffentlichkeit getretenen Ziseleur und Gießer Froment-Meurice gehören der neuen Gesellschaft die meisten bekannten Pariser Tierdarsteller an. Im Februar wird die Gesellschaft eine retrospektive Ausstellung der Arbeiten des bekannten Tierbildhauers Barye veranstalten.

LITERATUR

A. Hekler, *Die Bildkunst der Griechen und Römer.* Stuttgart. Julius Hoffmann. 1912.

Auf das Erscheinen dieses Werkes sei an dieser Stelle hingewiesen, weil hier zum ersten Male dieser so interessante Stoff in einer dem Nichtfachmann zugänglichen Form behandelt ist. Die 518 Tafelabbildungen, die den Hauptinhalt des Bandes ausmachen, führen aus dem ungeheuren Material, aus neun Jahrhunderten, so viele Proben vor, daß auch der Fernerstehende sich eine Vorstellung davon machen kann, was »antikes Porträt« eigentlich heißt. Jedem, der sich mit alter Bildniskunst beschäftigt und die Monumentalpublikation von Arndt (Bruckmann) nicht immer zur Hand hat, wird diese Materialsammlung unersetzliche Dienste leisten.

Mehr kann man von einem solchen Werke heute noch nicht verlangen, es mußte erst einmal der Anfang gemacht werden, damit man überhaupt nur das Material überblicken lernt. Für das andere, für das, was wir gerne möchten, eine Publikation nach künstlerischen Gesichtspunkten, ist es einstweilen noch zu früh, solange nicht Studniczkas große Monographie und R. Delbrücks Porträtstudien erschienen sind. Über die wirkliche Entwicklung des Bildnisses in der Antike erfahren wir also vorderhand wieder nichts, wenn auch Heklers Einleitung ganz »gut und nützlich zu lesen« ist und in einigen großen Zügen wenigstens eine Art von Überblick gibt.

Vielleicht aber ließen sich bei einer nächsten Auflage des Werkes doch ein paar künstlerische Akzente noch anbringen. Zunächst durch Einfügung einiger ganz hervorragender Monumente allerersten Ranges, die leider fehlen, als da sind (ich nenne nur die allerwichtigsten): die Bostoner Amastris (früher Posonby), der New Yorker Hermarch (diese prachtvolle Statuette von griechischer Hand), der Euthymedos von Baktrien (Slg. Torlonia), die Berenike II. in Rom (Orto Botanico), der Londoner Augustus (Augustus im Alter, wo er aussieht wie der greise Friedrich d. Gr.), und, von späteren, der so merkwürdig interessante Herennius Etruscus des Thermenmuseums. — Dann müßte bei einem Werk, das mit vorwiegend sehr guten Reproduktionen auftritt, wirklich doch wohl dafür gesorgt werden, daß auch alle Tafeln tadellos sind. Wenn es eine auch noch so große Kalamität ist, aus Paris gute Photographien zu bekommen, vom Agrippa, vom Ptolemaios von Mauretanien und vom Tiberius des Louvre müssen sich bessere beschaffen lassen; und daß so hervorragende Stücke in Rom wie der Domitius Corbulo auf dem Kapitol und der Vespasian in den Thermen, und vor allen, allen anderen der jugendliche Marc Aurel so unvorteilhaft oder gar so schlecht reproduziert sind, bleibt sehr zu bedauern. Gerade diese Werke ersten Ranges müßten hervorragend gut sein.

Auf den Text näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Es ist auch, wie gesagt, zu früh zu einer Auseinandersetzung, es handelt sich einstweilen in den meisten Differenzfällen um mehr oder minder persönliche Meinungen. Nur wäre doch — wieder für die nächste Auflage — zu wünschen, daß im Katalog jedesmal die Maße des betreffenden Stückes vermerkt würden, damit sich der Nichtfachmann schnell die Größe einer Büste oder Statuette vorstellen kann.

Emil Waldmann.

Hermann Uhde-Bernays, *Carl Spitzweg.* Des Meisters Werk und seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst. München, Delphin-Verlag.

Was der Titel verspricht, hält die vortrefflich ausgestattete Publikation durchaus. Uhde-Bernays hat uns hier ein wirklich allseitiges Bildnis von der Persönlichkeit Spitzwegs gegeben, wobei ihn die Familie des Künstlers aufs angenehmste unterstützte, indem sie die köstlichen Briefe Spitzwegs, sein eigenhändiges Oeuvreverzeichnis und seine, oft gar nicht üblen poetischen Ergüsse zu dieser Monographie beigesteuert hat. Mit Recht hebt Uhde-Bernays Spitzwegs große Bedeutung als Landschaftsmaler hervor, wie er überhaupt bemüht ist, Spitzweg uns als einen höchst feinsinnigen *Maler* und nicht nur als humorvollen Darsteller der guten alten Zeit vorzuführen. Was man sich vielleicht noch gewünscht hätte, wäre neben einem weiteren Eingehen auf Spitzwegs innere Beziehungen zu gewissen Dingen des Dixhuitième ein genaues Verzeichnis des *gegenwärtigen* Aufenthaltsortes der Werke Spitzwegs gewesen.

A. L. Mayer.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang | 1912/1913 | Nr. 20. 14. Februar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DARF DIE KRITIK SICH NICHT MIT BILDERN IN PRIVATBESITZ BEFASSEN?

Eine Antwort von A. Bredius

In dem ersten Januarheft des »Cicerone« bespricht Professor Biermann den offenen Brief Sedelmeyers an mich. In dieser Biermannschen Kritik heißt es fortwährend: »die höchst unerfreuliche Art, wie Bredius gegen gewichtige Rembrandtwerke aufgetreten ist«; »die ganze Art..., in der der holländische Gelehrte in letzter Zeit gegen bestimmte Rembrandtwerke vorgegangen ist«. »Sein absprechendes Urteil kann zunächst nur Schaden stiften ...«. Dann redet Herr Biermann von der »sicher begründeten Echtheit der Ehebrecherin« und hält das Urteil des Herrn Sedelmeyer deshalb für besonders wichtig, weil »der Kunsthandel seine Überzeugung mit einer Stange Goldes aufwiegt, und das allein fordert Respekt«. —!—

Weiter wird mit großer Zustimmung Sedelmeyer zitiert, wo dieser auf den Schaden hinweist, wenn sich die Kritik befaßt mit Bildern in Privatbesitz, in Auktionen und bei Kunsthändlern (besonders letzteres!).

Ja, was wünschen die Herren nun also? Daß man ruhig ansieht, daß Schülerwerke, gar Fälschungen alter und neuerer Zeit von einer Hand in die andere gehen als Werke der großen Meister? Daß das Oeuvre dieser großen Künstler immer mehr verunreinigt wird mit solchen zweifelhaften oder lieber unzweifelhaft unechten Bildern? Dürfen wir Kunstgelehrte erst unsere Meinung über ein Bild sagen, wenn es endgültig in einem Museum angelangt ist? Dann können wir unser Studium, unser Fach wohl an den Nagel hängen!

Wie gerne haben diese Herren Kunsthändler unser günstiges Urteil über ihre Bilder! Wie wird Handel getrieben mit der kleinsten Echtheitserklärung — habe ich doch Briefe von mir, kunstvoll vervielfältigt, mit Siegeln hinten auf alten Bildern gesehen!

Solange wir loben, loben können, echt erklären, sind wir gut. Was sollen wir nun aber tun, wenn wir ein Bild sehen, das wir nicht für echt halten? Schweigen? Lügen, wenn ein Sammler uns um unsre Meinung fragt? Das ist »einer der wundesten Punkte der neueren Kunstwissenschaft«, sagt Prof. Biermann.

Sehen wir nun die von Sedelmeyer angeführten Beispiele uns noch einmal an.

»Wenige Tage vor der Auktion Weber« hätte ich in der Kunstchronik zwei Rembrandts für Fälschungen erklärt. Das eine Bild, die Ehebrecherin, hatte Bode 1890, ich 1898 schon als nicht von Rembrandt erklärt, öffentlich, gedruckt. Es stand sogar im Katalog, daß ich die Echtheit des Bildes bezweifelte! Vor der Auktion hatten fast alle namhaften Kunstgelehrten, Bode an der Spitze, diese Meinung öffentlich ausgesprochen. Es ist falsch, daher zu sagen, daß *bloß auf meinen letzten Artikel hin* das Bild für eine Kleinigkeit an Sedelmeyer verkauft wurde. Was habe ich nun gegen dieses Bild verbrochen? Es war 1898 auf der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung, wo alle Bilder kritisiert wurden in allen Sprachen. Dazumal habe ich meine von Anfang an feststehende Meinung über das Gemälde in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht.

War das mein gutes Recht, oder nicht?

Nun die »Katastrophe« (wie Herr Professor Biermann es nennt) über mich Armen gekommen ist (d. h. nun es sich herausgestellt hat, daß ich ebensowenig unfehlbar bin wie meine Kollegen, ja, wie sogar Professor Biermann, der vor einiger Zeit zwei prächtige Frans Hals des Grafen Zamoyski, die in Haarlem ausgestellt waren, für Fälschungen erklärte), nun darf ich mich nicht mehr über Kunstwerke äußern, die sich in »Privatbesitz« befinden? Ja, dann dürfte niemand ein Wort mehr mitreden.

Aber schauen wir uns die Behauptungen des Herrn Sedelmeyer etwas weiter an: »Ein Pariser Händler kaufte im vergangenen Frühjahr auf einer Pariser Auktion einen Rembrandt für eine halbe Million Franken. Am nächsten Tage schrieben Sie (ich) in einer Zeitschrift, das Bild sei nicht echt ...« Zunächst ist dieses unrichtig. Ich besuchte die Ausstellung *vor der Vente*, schrieb dann einer Zeitung meine Kritik über den »Rembrandt«, die ganz der Wahrheit entsprach, denn das Bild war dreiviertel übermalt, so daß dieser übermalte Teil gewiß *nicht* von Rembrandt war. Ich telegraphierte dann nach der Vente bloß den Preis. »Sie wiederholten Ihre Kontestierung im Burlington Magazine, obwohl alle Ihre Kollegen Ihnen Unrecht gaben« (unwahr; eine Anzahl Kenner sind ganz meiner Ansicht über das Bild), »und Sie nicht imstande sind, den Schatten eines Beweises für Ihre Behauptung zu bringen.« Hier präzisiert Biermann, indem er sagt: es handle sich um die »Frau mit dem Hahn« kürzlich im Cicerone abgebildet.

Weil dadurch dem Händler der Verkauf erschwert wird, meint Herr Sedelmeyer, daß »der Eigentümer von Ihnen (mir) eine Entschädigung zu fordern berechtigt wäre«.

Also: nachdem ein Händler das Bild erworben hatte, hätte ich sofort schweigen müssen, ja, dieses, nachdem es durch eine Reinigung ein ganz anderes geworden war, wohl gegen meine Überzeugung für echt erklären sollen! Ich habe im Burlington Magazine erklärt, daß ich das Bild aufs neue genau untersucht habe, aber nur in dem Hahn Rembrandts Han spüre. Seitdem habe ich noch folgendes entdeckt:

1676 befand sich in Amsterdam in der Sammlung Spaaroogh: een hoenderwyff van *Drost* gedaen. 1734 wird in der Sammlung W. Six verkauft: een hoenderwyff van *Rembrandt*. In der Zwischenzeit mag der *Drost* durch energische Übermalung, Zudeckung der für Rembrandt ganz ungewöhnlichen, großen Lichtpartie links, Zustutzung des Kopfes zur »Mutter« Rembrandts usw. so verändert worden sein, daß man ihn als Rembrandt stechen und verkaufen konnte. *Drost* ist ein so vorzüglicher Schüler Rembrandts gewesen, daß diese Version vieles für sich hat. Er hat zuweilen etwas ähnlich Gelbliches, Blasses in seinem Fleischton, wie z. B. in dem trefflichen männlichen Porträt, das seinerzeit bei Lesser in London war und die Bezeichnung: *Wilhem Drost* 1655, trug, und eine ähnliche Malerei. Das Bildnis machte von weitem ganz den Eindruck eines Rembrandt[1]). In meiner »Korrespondenz« in dem Burlington Magazine teilte ich meine anderen kritischen Gründe mit; es steht ja jedem frei, diese für falsch zu halten, aber wer hat das Recht mir zu verbieten, sie zu äußern?

Etwas anderes ist, wenn ein Händler irgendwo, privatim, ein Bild erworben hat, und mir dieses im Vertrauen zeigt. Wenn ich dann nicht seiner Ansicht bin, ich es nicht für ein Rembrandt, Raffael oder Velazquez halten kann, werde ich dennoch nicht sofort zur Feder greifen und es schlechtmachen. Das wäre unfair. Hier war es eine andere Sache. Das Bild war öffentlich, für jedermann ausgestellt gewesen, und interessant genug durch die Mitarbeiterschaft Rembrandts, um die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Es war nicht meine Schuld, daß der betreffende Händler es erwarb.

Zum Schlusse will ich aber doch noch zwei Zeugnisse dafür anführen, wie andere Kenner über die »sicher begründete Echtheit« der Weberschen Ehebrecherin sich geäußert haben. Dr. Jan Veth schrieb in der »Kroniek« in seiner Kritik der Rembrandtausstellung von 1898:

»*Christus und die Ehebrecherin.* Es ist mir unbegreiflich, daß überhaupt jemand dieses für einen Rembrandt hält. Die Bezeichnung ist urfalsch, aber wie unecht auch ist der grobe, »klonterige« Kerl, mit den monströsen Händen, wie unecht auch der Frauenkopf mit den hineingerissenen Löchern als Augen, wie unecht die Kerls über ihr, wie unecht der unzufriedene Schimpanse, der hier die Rolle des Christus spielen muß, wie unecht, »van Dyck-« und ganz und gar nicht »Rembrandtartig« der Junge hinter ihm, wie unecht die ganze Handlung, die ganze unbeholfene Komposition. Gewiß, beim ersten Blick ist etwas Anziehendes in einigen Farbenpartien, aber das ist auch alles.« —

1) Dieses schöne Porträt befindet sich jetzt in der Galerie Ehrich in New-York. Leider haben gewissenlose Menschen den Brief, den der Mann in der Hand hielt, mit der Bezeichnung ganz entfernt, übermalt nur hoffentlich, natürlich mit dem Zweck, es als Rembrandt zu verkaufen. Ich komme hierauf nächstens zurück. Das Pendant, die Frau, bei Mr. Mc Corniick in London, ist noch deutlich Drost bezeichnet.

Und C. G. 'tHooft schreibt mir soeben nach der Lektüre der Sedelmeyerschen Broschüre:

»Mir wird immer übel, wenn ich eine Abbildung jenes Bildes sehe. Ich verstehe nicht, wie ernste Menschen es wagen, Rembrandts Namen nur dabei zu nennen!«

Ich glaube, das ist klar und deutlich.

NEKROLOGE

Der Berliner Porträtmaler **Hermann Fenner-Behmer** ist am 3. Februar gestorben. Er war am 8. Juni 1866 geboren. An der Kunstakademie studierte er bei dem Schweden Hellquist, dann ging er nach Paris an die Akademie Julian und arbeitete bei Boulanger und Lefebvre. In Frankreich suchte er sich die Motive seiner Bilder, reizvolle weibliche Akte. »Blanche Fontaine« sind zwei seiner Hauptwerke betitelt, die 1908 und 1912 auf den großen Berliner Kunstausstellungen erschienen; das erste trug ihm die Goldene Medaille für Kunst ein.

PERSONALIEN

Dresden. Die gemeinsame Direktion des Grünen Gewölbes, des Münzkabinetts und des Historischen Museums mit der Gewehr-Galerie wurde getrennt. Prof. **Dr. Sponsel** bleibt Leiter der ersten beiden Museen; mit den Direktionsgeschäften des Historischen Museums und der Gewehr-Galerie wurde Prof. **Dr. Haenel** betraut.

WETTBEWERBE

Die Ausführung des **Heinrich Heine-Denkmals** für **Frankfurt a. M.** ist dem bekannten Berliner Bildhauer **Georg Kolbe** übertragen worden, dessen meisterliche Bronzestatue »Tänzerin«, bekannt durch die Ausstellung in der Berliner Sezession, zu den Neuerwerbungen der Berliner National-Galerie gehört.

Zu dem um Entwürfe für einen **Zentralfriedhof in Erfurt** erlassenen **Wettbewerb** sind 50 Entwürfe eingegangen. Einen Preis von 3500 M. erhielten Prof. Paul Meißner-Darmstadt sowie W. Hennigs und Rich. Pfennig für ihren gemeinsamen Entwurf. Je 2000 M. wurden den Arbeiten von J. P. Großmann und Hans Sandig-Dresden, Lilienfein-Stuttgart und A. Roepert und Müller-Pforzheim zuerkannt. Ein Entwurf wurde zum Ankauf empfohlen. Die Ausstellung der Entwürfe erfolgt jetzt im Rathausfestsaal in Erfurt.

DENKMALPFLEGE

Die Wiederherstellung der **Pfalzkapelle Karls des Großen** im **Aachener Münster**, soll nach mehr als zehnjähriger Arbeit demnächst vollendet werden. Im Jahre 1902 wurde mit dem Wiederherstellungsentwurf begonnen, der es unternahm, das Innere des Achteckbaues in eine stilechtere Form zu bringen, als sie die im Beginn der siebziger Jahre heruntergehauene barocke Stuckdekoration des Italieners Artari bot. Herman Schaper schuf die Entwürfe und seine Schüler haben sie vollendet. In dem neuen Mosaikschmuck erscheinen die Apostel, Maria und die Erzengel in riesenhaften Gestalten. Die Rundgänge, die sich nach dem Kuppelraum hin öffnen, erhielten reich in Gold damaszierte Gewölbe. Die Kaiserloge, die den sogenannten Kaiser Karlstuhl birgt, wurde mit einer Darstellung der thronenden Maria mit dem Kinde und Engelgestalten geschmückt. Der unterste Rundgang erhielt blaue Gewölbe mit Gold und Rosetten und ist jetzt fertig. Alle Bogen und Fenster strahlen im farbigen Glasmosaikschmuck ihrer Laibungen. Im Frühjahr soll die ganze Ausstattung der Kaiserkapelle beendet sein.

DENKMÄLER

In **Hamburg** soll ein **Denkmalsbrunnen** für den Bürgermeister Mönckeberg mit einem Kostenaufwand von 280000 M. auf einem Platz an der Mönckebergstraße errichtet werden. Der Brunnen wird in einer architektonischen Anlage nach dem Entwurf des Baudirektors Prof. Fritz Schumacher in Hamburg bestehen, die von einem Löwen als Sinnbild der Bürgerkraft gekrönt wird und Gelegenheit zur Aufstellung von Büsten sowie zur Anbringung von Ehrentafeln für hervorragende Hamburger Bürger darbieten wird. Der plastische Teil der Denkmalanlage wird Georg Wrba in Dresden anvertraut.

ARCHÄOLOGISCHES

Griechische archäologische Tätigkeit in den neubesetzten türkischen Gebieten. Aus Rom, 3. Februar, wird uns geschrieben: In der Società Archeologica Romana sprach gestern hier der bekannte Archäologe Prof. Spiridion Lambros aus Athen über »Die gegenwärtige archäologische Arbeit in den griechischen Ländern« (Movimento archeologico attuale nei paesi greci). Der Redner gab zuerst einen Rückblick über das, was in Griechenland auf archäologischem Gebiete in den letzten 50 Jahren geleistet worden, wobei er die Tätigkeit der auswärtigen Institute in Athen, speziell der des deutschen Instituts mit besonderem Danke gedachte. Dann zeigte er, wie durch die jüngsten Ereignisse sich in den von den Griechen zurückeroberten Gebieten ein ungeheureres Feld eröffnete für die archäologische Tätigkeit. In Mazedonien hat an einigen Plätzen — z. B. in Elassona — die Arbeit bereits erfolgreich eingesetzt. Lambros schloß mit den Worten: »Während noch die Kanonen donnern, beginnt so bereits die Ära des Friedens, versinnbildlicht durch die archäologische Wissenschaft. Eine neue Welt entschleiert sich mit dem Wiedererwecken der Antike und des Mittelalters und mit der Rückkehr der Kultur nach all den Jahrhunderten der Sklaverei, nach all dem Blutvergießen. Wenn sich die Pforten des Janustempels auf dem Balkan geschlossen haben werden, dann wird von jenem Orient, von dem bisher nur Nachrichten über blutige Ereignisse kamen, von dem der Okzident nichts vernahm als das Echo des Elends und die Seufzer der Unterdrückten, ein neues Licht sich verbreiten und man wird noch einmal sagen können: »Ex Oriente lux.« — Lambros, der besonders an den patriotischen Stellen seines Vortrages häufig von Beifall unterbrochen wurde, erhielt am Schluß von seiten des internationalen Publikums eine begeisterte Ovation. *E. M.*

Von der »Passeggiata Archeologica« in Rom. Ein kritischer Aufsatz des ausgezeichneten Archäologen und neben Lanciani besten Kenners der Topographie des alten und mittelalterlichen Roms, Christian Hülsens, über die Geschichte der »Passeggiata Archeologica«, die bisher bei ihrer Anlage gemachten Fehler, die in der Ausführung begangenen Rücksichtslosigkeiten und über ihre Zukunft (Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik; Februar 1913) schließt mit folgendem Passus: »An beiden Enden des großen Fahrweges, der in Schlangenwindungen vom Südende des Circus Maximus bei San Gregorio an der Front der Caracallathermen vorbei geht und sich jenseits San Nereo e Achilleo mit der Via Appia vereinigt, kündigen Holztafeln mit der Aufschrift »Via Guido Baccelli« den Namen des Mannes, der, wenn er seinen ursprünglichen Absichten treu geblieben und den Mahnungen künstlerisch fühlender Freunde des alten Roms gefolgt wäre, sein Andenken mit einer Schöpfung verknüpfen konnte, die an ernster Schönheit nicht allein in Rom, sondern in der ganzen Welt schwerlich ihresgleichen gehabt hätte. Der Himmel scheint es nicht gewollt zu haben, daß sich im richtigen Momente statt der allzuvielen Ingenieure und Bureaukraten einmal ein tüchtiger Landschaftsgärtner der verfahrenen Angelegenheit annähme. Jetzt bleibt uns nur das Bedauern über die auf Dezennien hinaus gesicherte Verschandelung dieses einst so malerischen Teiles der ewigen Stadt. Freilich, der Blick auf die gewaltigen Ruinen der Thermen, den Palatin und die Kuppel von St. Peter wird nie seine Wirkung verlieren, Sonnenglanz und strahlender Himmel mögen den Eindruck der Öde mildern, die südliche Vegetation wird im Laufe der Jahre manche der begangenen Fehler freundlich verdecken. Aber wer sich daran erinnert, wie manchmal in Italien wichtige Aufgaben der Kunstpflege mit Rücksicht auf die beschränkten Mittel ungelöst bleiben, muß es beklagen, daß hier mit dem Aufwande von Millionen ein Resultat erreicht ist, an dem weder der Künstler noch der Altertumsfreund seine Freude haben kann, ein Gebilde, für das alle anderen Namen passender wären als der einer ‚Passeggiata Archeologica'.« *M.*

AUSSTELLUNGEN

× **Berlin.** Der Salon Cassirer hat zurzeit eine große Kollektivausstellung von **Max Beckmann** veranstaltet, dem jetzt dreißigjährigen Maler, der mit Recht als der Führer der jüngeren Berliner Sezessionistengeneration bezeichnet worden ist. Dieser Titel ist genau und wörtlich zu verstehen: Beckmann zählt nicht eigentlich zu den Rufern im Streite der Neuesten, sondern er ist unter denen, die innerhalb des Sezessionskreises an die Überlieferung der unmittelbaren Vorgänger ein neues Wollen anknüpfen, vielleicht die stärkste, sicher die leidenschaftlichste Persönlichkeit. Er repräsentiert mit einer naiven Energie die neue Lust zu einer Mischung geistiger und sinnlicher Elemente in der Malerei, die sich immer stärker bemerkbar macht, und er betätigt diese Neigung auf der Grundlage einer impressionistischen Schulung, die sehr deutlich auf Manet selbst zurückgreift. Es ist in seinem Wesen ein nordischer, deutscher Zug, und man spürt wieder den Einschlag des germanischen Elements, der hauptsächlich durch van Gogh und Munch in die Malerei der Gegenwart gekommen ist. Die Landschaften und Bildnisse Beckmanns auf der jetzigen Ausstellung machen den reifsten Eindruck. Hier, wo er sich auf festem Boden bewegte, beweist er an Werken von ruhiger Geschlossenheit eine persönliche Anschauung, die sich mit ursprünglichem Farbentemperament auszudrücken weiß. Er hat dabei im Landschaftlichen eine Art des Lichtvortrags, die sich mit dem verjüngten Liebermann-Geist berührt, wie ihn etwa Waldemar Rösler verkörpert. Und das Porträt erweist sich auch hier wieder als die hohe Schule der Malerei, indem es diesen stürmischen jungen Menschen dazu zwingt, seine Freude an der Charakteristik, am Psychologischen des Vorwurfs unter die Gesetze des Geschmacks zu stellen. Namentlich die Selbstbildnisse des Künstlers und die Gemälde, auf denen die kluge, blonde Erscheinung seiner Frau auftaucht, lassen das erkennen. Doch vielleicht legt Beckmann selbst auf die stürmischen großen Kompositionen, die daneben stehen, weit größeren Wert. Sie spiegeln die inneren Kämpfe eines Ringenden von kräftigen, oft brutalen Instinkten. Sie wollen die Auseinandersetzung seiner Individualität mit der Verworrenheit, Ruchlosigkeit und Tragik des Lebens zu sinnlich greifbarer Deutlichkeit bringen. Der deutsche Hang, solchen Schlachten der Seele in figurenreichen Darstellungen Symbole zu schaffen, hat auch ihn erfaßt. Es fesselt ungemein, wie hier ein Künstler, von ungeheueren Erregungen getrieben, inkongruente Dinge anein-

anderpressen will; wie er das Wilde, Aufgewühlte seiner Empfindung in einem Gewirbel von Gestalten entladen möchte. Dabei erschreckt oft ein allzu schwülstiges Pathos, das über alles Maß hinauswächst. Gelegentlich weiß er es niederzuzwingen. So in den merkwürdigen Darstellungen von Gruppen moderner Menschen, die gesellschaftliche Unterhaltung pflegen. Hier hat das Innerliche, das zum Ausdruck strebte: das seltsame Nebeneinanderstehen der einzelnen Personen, die nur scheinbar miteinander, in Wahrheit aneinander vorbei reden und existieren, durch den eigentümlichen Rhythmus der Komposition tatsächlich den Ausdruck erhalten, daß Form und Inhalt im malerischen Sinne sich decken. Bei den Riesenbildern, die religiöse Themata oder eine Amazonenschlacht behandeln, ist dies Problem noch lange nicht der Lösung zugeführt. Ein literarisches Element drängt sich vor; es soll allzuviel Gedankliches oder besser Geistiges in die Kompositionen hineingestopft werden, und das Resultat ist dabei häufig eine malerische Wirrnis, ein Übermaß, das nicht zur Einheit der Wirkung kommen kann. Dennoch wird sich niemand dem Eindruck entziehen können, der durch die flutenden Lichtströme, durch die gewiß oft gewaltsamen Helldunkel-Kontraste, durch die breite und großartige Behandlung nackter Körper erzielt wird.

In diesem Jahre soll in **Berlin** der Versuch gemacht werden, in einer größeren Ausstellung ein Bild der jüngsten Bestrebungen zur Förderung der **Holzbildkunst** zu geben und damit diesem lange daniederliegenden Zweige unserer plastischen Kunst etwas von der Bedeutung wiederzugewinnen, die die Holzschnitzerei im späten Mittelalter und in der Renaissance allgemein in Deutschland gehabt. Sie wird in den Räumen des Künstlerhauses vom Mai bis Juli stattfinden.

SAMMLUNGEN

+ **München. Wilhelm Leibls** meisterhaftes Porträt der Frau Gedon ist aus dem Besitz der Firma Heinemann in den des bayrischen Staates übergegangen.

In der **Bildwerkesammlung des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums** ist ein Tonmodell Giovannis da Bologna erkannt worden, das Modell zu einer Figur der Fontana dell' Isolotto im Boboligarten von Florenz, dem Brunnen mit der Statue des Ozeanus an der Spitze und drei die Lebensalter darstellenden sitzenden Flußgöttern am Sockel. Bisher hielt man die Figur für ein Modell Tribolos, das für die Vervollständigung der Arbeiten Michelangelos in der Medicikapelle bestimmt war. Das Berliner Museum besitzt in der Tat ein Modell Tribolos zu diesen Flußgöttern. Das andere Modell dagegen ist, wie Fritz Goldschmidt in den Amtlichen Berichten nachweist, Giovannis Modell zu seinem Euphrat, der zugleich das Mannesalter verkörpern soll. Es ist ein kräftiger Mann in einem eleganten Bewegungsmotiv, das recht für die Brunnenfigur stimmt: er sitzt, will sich erheben und muß dazu über seinen Krug hinwegsteigen, aber im Aufstehen blickt er ärgerlich zurück, denn der Inhalt des Gefäßes fließt ihm davon. — Auch von einem anderen florentinischen Spätrenaissancewerke des Museums stellt Goldschmidt den Künstler fest. Es ist das Phaetonrelief, die freie Umwandlung einer Komposition, die Michelangelo nach antikem Vorbilde geschaffen hat. Der Künstler ist Francesco Moschino, von dem wohl auch die im Museumsbesitz befindliche Plakette einer sitzenden Nymphe stammt, die Wiedergabe einer Figur aus Moschinos Dianarelief in den Uffizien.

Neuerwerbungen des **Berliner Kunstgewerbemuseums**. Die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbemuseums erhielten soeben einige bemerkenswerte Geschenke. Es sind Bronzemörser mit Naturabgüssen und Flötner-Plaketten, Nürnberger Arbeiten der Jamnitzer-Werkstatt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Geheimer Kommerzienrat Eugen Gutmann stiftete dem Museum eine geschnittene Eisenschüssel italienischer Arbeit des 17. Jahrh. Angekauft wurden von der Bibliothek Watteaus Entwürfe für die Dekorationen des Schlosses De la Meute.

LITERATUR

W. Waetzoldt, *Einführung in die bildenden Künste.* 2 Bde. (Text u. Abbildungen). Leipzig 1912, Ferd. Hirt & Sohn.

Dieses neue Werk des Professors der Kunstgeschichte an der Hallenser Universität bedeutet nicht eine Vermehrung der ohnehin schon übergroßen Zahl der Handbücher der Kunstgeschichte. Wie Waetzoldt im Vorwort selbst sagt, ist sein Buch »nicht als ein Ersatz, wohl aber als eine *Ergänzung* der bekannten und bewährten Handbücher und Grundrisse der Kunstgeschichte gedacht«. Hier ist einmal versucht worden, die Ausdrucksmittel und die technischen Grundlagen der bildenden Künste gleich im Anschluß an die mehr ästhetischen Untersuchungen über das Wesen dieser Künste in höchst ausführlicher Weise zu behandeln. Die klare Gliederung des Stoffes zunächst nach den Hauptgattungen der Kunst, Architektur, Plastik, Malerei, Graphische Künste und Angewandte Kunst ergibt so viele in sich abgeschlossene Abschnitte des Werkes. Diese sind dann jeweilig wieder in zwei Teile zerlegt, der erste den technischen Grundlagen und Grundbegriffen, der zweite den Aufgaben und Mitteln der Gestaltung innerhalb der betreffenden Kunstgattung gewidmet. Wie schon aus dieser Inhaltsangabe in wenigen Worten ersichtlich, hat Waetzoldt versucht, ein System der bildenden Künste zu geben, das nicht von philosophischen, sondern technischen Grundlagen ausgeht. Dabei hat er stets einen objektiven Standpunkt zu wahren gesucht.

Unschätzbare Dienste wird Waetzoldts Buch einem jeden leisten, der sich mit Kunstgeschichte, sei es als Fachgelehrter oder Laie, beschäftigt, vor allem aber wird der Anfänger hier all das in gedrängter und klarer Übersicht finden, was er sonst in einer ganzen Bücherei zusammensuchen müßte. Die geistvollen ästhetischen Analysen werden durch wenige, aber markante Beispiele erläutert.

In einer unlängst erschienenen Rezension des Waetzoldtschen Buches wurde gesagt, es könnte nicht den Anspruch erheben, Anfängern als Leitfaden zu dienen. Obwohl ich ohne weiteres zugebe, daß die kunstpsychologischen Abschnitte, die die größere Hälfte des Textes ausmachen, nicht als leichte Lektüre bezeichnet werden können, so sehe ich dennoch nicht ein, warum der ernsthaft strebende Studiosus nicht mit großem Nutzen diese »Einführung« durcharbeiten soll. Schließlich kann man eine Kunstlehre, die auf psychologischer Grundlage aufgebaut ist, nicht mit Gymnasiallehrbüchern vergleichen. Ein Wort noch über die Abbildungen. Die Klischees sind von größter Klarheit und Schärfe, Druck und Papier vorzüglich. Besonders lobenswert aber erscheint uns das hier zutage tretende Bestreben, die äußerliche Anordnung der Abbildungen in harmonischer, geschmackvoller Weise zu gestalten.

th.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 21. 21. Februar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO IN DER STUTTGARTER GEMÄLDEGALERIE

Von Dr. Erich Willrich

Giovanni Battista Tiepolo, der große venezianische Dekorateur, von dessen glänzendem Können in Deutschland vor allem die Fresken des Würzburger Schlosses zeugen, ist auch in der Stuttgarter Gemäldegalerie mit einigen Proben seiner Kunst vertreten; und das Stuttgarter Kupferstichkabinett bewahrt von seiner Hand über hundert Zeichnungen, eine so stattliche Sammlung also, wie sie nur von denen im Museo civico in Venedig und bei Giuseppe Sartorio in Triest übertroffen wird. Von den fünf dem G. B. Tiepolo zugeschriebenen Bildern der Stuttgarter Galerie (Konrad Langes Katalog 2. Auflage 1907, Nr. 586—590) interessieren rein künstlerisch am meisten drei kleine Farbenskizzen, die des Meisters flotte Handschrift in voller Frische aufweisen und an Flüssigkeit des Vortrages mit seinen lavierten Zeichnungen wetteifern. Diese drei Bilder sind folgende: vor allem eine meisterhafte Farbenskizze zu dem Deckenbilde im Kaisersaale des Würzburger Schlosses »Allegorie der Vermählung Friedrich Barbarossas mit Beatrix von Burgund« (Kat. Nr. 587), dann »Neptun entführt die Theophane« (Kat. Nr. 588) und »Die Kommunion des heiligen Hieronymus« (Kat. Nr. 590). Der »Joseph mit dem Kinde« (Kat. Nr. 589) scheint mir für G. B. Tiepolo zu schwächlich. Das letzte, uns hier am meisten interessierende der fünf Stuttgarter Bilder nun, »Die Findung des Moses« (Kat. Nr. 586, Abbildung daselbst), ist ein eigentümlich widerspruchsvolles Ding. Die geistvolle Komposition, der Gesamtwurf deutet zweifellos auf G. B. Tiepolo; die Ausführung jedoch scheint mir zu trocken und nüchtern, als daß ich sie dem Meister selber zuschreiben möchte. Auf keinen Fall aber darf man von einer »Skizze« reden, wie es Eduard Sack in seinem Werke »Giambattista und Domenico Tiepolo 1910« tut. Auf unserem Bilde steht alles in vollkommener Durchführung und Richtigkeit da, auch ohne alle Spuren des Werdens, der sogenannten Pentimenti, wie man sie bei Skizzen in der Regel findet, in deutlicher Weise z. B. auch an dem hier zuerst genannten Stück. Doch mag es um die Eigenhändigkeit des Meisters bei diesem Bilde stehen wie es will; die Komposition, wie gesagt, ist zweifellos sein Werk. Und so ist das Stuttgarter Bild für die Kenntnis Tiepolos von großem Werte.

Ich möchte nun die Aufmerksamkeit auf die Beziehungen unseres Bildes zu zwei anderen Werken Tiepolos lenken. Das eine, auch eine »Findung des Moses«, jedoch mit lebensgroßen Figuren, befindet sich im Museum in Edinburg und entspricht, wie die Abbildung in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1890 erkennen läßt und unter Bezug auf eine Mitteilung Sacks auch in Langes Katalog angegeben ist, völlig der kleineren Stuttgarter Darstellung; nur daß dort das rechte Drittel der Stuttgarter Darstellung mit der wirkungsvollen Randfigur des Hellebardiers fehlt. Das zweite Werk, zu dem das Stuttgarter Bild Beziehung hat, ist erst jüngst in die Öffentlichkeit gelangt, aus schottischem Privatbesitz in die Kunsthandlung von Charles Brunner in Paris, und von Hermann Uhde-Bernays im »Cicerone«, Jahrgang V, Heft 1 beschrieben worden unter dem Titel »Ein unbekanntes Porträt Tiepolos«. Wie die dort beigegebene Abbildung zeigt, entspricht dies lebensgroße »Porträt«, was Uhde-Bernays entgangen ist, nun aber durchaus dem Hellebardier des Stuttgarter Bildes; nur daß dort die Figuren des Hellebardiers und seines Hundes im Gegensatze zur Stuttgarter Darstellung nicht durchschnitten sind. Doch darf, wofür kompositionelle Unklarheiten bei der Hundefigur und auch der Befund des Bildrandes sprechen, eine Beschneidung des Stuttgarter Bildes angenommen werden. Fassen wir, um von Nebenfragen abzusehen, zusammen: Wir haben, in Edinburg und Paris, zwei Bilder, die jedes für sich kompositionell wenig befriedigen, und wir haben in Stuttgart ein Bild, das jene beiden Darstellungen in sehr glücklicher Weise vereint aufweist. So drängt sich denn die Vermutung auf, daß jene beiden Bilder zusammengehören, ursprünglich eine Einheit gebildet haben. Endgültig läßt sich die Frage natürlich erst durch eine genaue Untersuchung der beiden Originale lösen. Alles in allem jedoch scheint das Stuttgarter Bild berufen zu sein, eine Brücke zu bilden zur geistigen und vielleicht auch wirklichen Wiederherstellung eines Hauptwerkes Giambattista Tiepolos.

NEKROLOGE

× In Braunlage im Harz, wo er zur Kur weilte, ist am 12. Februar der Berliner Architekt **William Müller,** nach schwerem Leiden, erst 41 Jahre alt, gestorben. Einer der tüchtigsten Schüler Alfred Messels, ein Talent hohen Ranges, dem noch eine reiche Zukunft beschieden zu sein schien, ist mit ihm dahingegangen. Müller war keiner von den Lauten, an denen das moderne Berlin reich ist; sein ganzes Wesen war vornehme Einfachheit und Zurückhaltung, und seine Kunst entsprach dieser persönlichen Art vollkommen. Er wußte, ganz im Sinne Messels, Zeitgefühl und Gegenwartsgeschmack mit fein empfundenen Formen der Überlieferung zu verbinden. Davon zeugen deutlich seine Berliner Bauten: die Brücke an der alten Jakobstraße, mehrere Geschäftshäuser, wie das des Verlags Julius Springer in der Linkstraße, einige der hübschen neuen Zeitungskioske auf freien Plätzen, die Umbauten des Kammerspielhauses des deutschen Theaters (aus einem ehemaligen studentischen Tanzlokal!) und des Wohnhauses des Fürsten Hatz-

feldt in den Zelten, vor allem aber das neue Krematorium mit der Urnenhalle in der Gerichtsstraße. Müllers besondere Domäne war der Innenausbau. Auf den Besitzungen des Fürsten Pleß, des Prinzen Hohenlohe, der Gräfin Limburg-Stirum, namentlich des Herrn von Friedländer-Fuld hat er viel gearbeitet. Man schätzte in diesen Kreisen sehr die aristokratische Gehaltenheit seiner architektonischen Anlagen und dekorativen Einrichtungen. Eben jetzt geben in der neuen kunstgewerblichen Abteilung des Warenhauses A. Wertheim zwei Zimmer Müllers Beispiele für die Diskretion und Solidität seiner künstlerischen Gesinnung. Auch für Dessau hat er das Krematorium erbaut. Daneben für die Emmagrube des Herrn von Friedländer in Schlesien Wohnhäuser für Direktoren, Beamte und Arbeiter errichtet, an Ausstellungsarchitekturen sich erfolgreich beteiligt, für Max Reinhardt Pläne eines Theaters der Fünftausend, für Bauten des Fürsten Lichnowsky, des Herrn von Haniel in Westfalen Entwürfe geschaffen, ein vorzüglicher Zeichner und vor allem ein glänzender Beherrscher des Ornamentalen. William Müller war am 31. Oktober 1871 in Großenhain in Sachsen geboren. Früh kam er nach Berlin und hier in Verbindung mit Messel, der ihn auch beim Wertheimbau heranzog. Zuerst bekannt wurde er beim Wettbewerb für das Hamburger Bismarckdenkmal, wo im Jahre 1902 sein Entwurf eines großartigen Steinaufbaus in Pyramidenform mit einem ruhenden Löwen auf der abgestumpften Spitze hinter Lederer und Schaudt den zweiten Preis erhielt. Seit über zehn Jahren hat Müller mit dem bekannten Städtebauer Hermann Jansen, dem Preisträger in der Konkurrenz Groß-Berlin zusammengearbeitet, mit dem er auch die Zeitschrift „Der Baumeister“ herausgab. Sein Tod hat aufrichtige Trauer hervorgerufen.

+ **München.** In Berg am Laim bei München starb in der Nacht vom 6. auf 7. Februar der Maler **Karl August Finckh** im Alter von 82 Jahren.

Rom. Filippo Prosperi, ein Altmeister der römischen Künstlerschaft, der dreißig Jahre lang der Kunstakademie vorgestanden hat, ist gestorben. Er war 1831 in Artena in der römischen Provinz geboren, und zu seinen besten in akademischem Stil gemalten Fresken gehören die in S. Salvatorello in Onda in Rom und in S. Maria della Quercia bei Viterbo.

Im Alter von 59 Jahren ist in Paris der Kunsthändler **Clovis Sagot** gestorben, der hauptsächlich moderne Radierungen führte, daneben aber auch der Malerei seine Aufmerksamkeit schenkte und mit den sogenannten »Fauves« des Herbstsalons eine Wiederholung des Experimentes versuchte, das seinerzeit Durand-Ruel so glänzend mit Claude Monet, Sisley und Pissarro gelungen ist. Sagot war der Entdecker und Förderer der Maler Picasso, Herbin, Metzinger, Marchand usw. und eine der ersten Stützen des Kubismus und anderer neuer Kunstformeln.

PERSONALIEN

+ **München.** Der bekannte Maler (und Zeichner für die Fliegenden Blätter) Akademieprofessor **Adolf Hengeler** feierte am 11. Februar seinen fünfzigsten Geburtstag.

+ **München.** Der früher hier ansässig gewesene Bildhauer **Joseph Wackerle** wurde vom Kaiser zum Professor ernannt.

Paris. Der verstorbene Soldatenmaler Edouard Detaille war bekanntlich Mitglied des Instituts, die höchste Ehre, die einem französischen Künstler oder Schriftsteller zufallen kann. Um seinen Sitz im Institut streiten sich jetzt sechs oder acht Kandidaten, und am meisten Aufsehen erregt die Kandidatur des Zeichners **Adolphe Willette,** der vor 25 Jahren sozusagen der König der Bohème des Montmartre war, seither aber seinen Frieden mit den bürgerlichen Einrichtungen gemacht hat und zuerst zum Ritter, dann zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden ist. Auch einige offizielle Aufträge sind ihm für Ausmalung eines Saales im Pariser Rathaus und für Vorlagen zu Gobelins erteilt worden, so daß er schließlich, von seinem außerordentlichen und unzweifelbaren Talente ganz abgesehen, sehr wohl in das Institut einziehen könnte. Indessen ist seine Wahl doch höchst unwahrscheinlich, und der Nachfolger Detailles wird ohne Zweifel ein mehr oder weniger langweiliger Vertreter der akademischen Kunst werden.

WETTBEWERBE

Berlin. Die Kurverwaltung von **Saarow-Pieskow** am Scharmützelsee hat für die Großen Berliner Kunstausstellungen einen jährlichen Preis von 1000 M. gestiftet für das beste Landschaftsbild aus dieser Landhauskolonie. Dieser Gedanke ist sehr nachahmenswert, auch im Sinne einer Hebung der märkischen Heimatkunst. Warum auch sollen die vielen Maler, die jetzt allsommerlich im Grunewald und an den Havelseen sitzen, nicht an den Scharmützelsee ziehen, wo ihnen ein Preis von 1000 M. winkt und sie ihr preisgekröntes Bild obendrein noch behalten können.

+ **München.** Bei der in Prag am Mittwoch, den 12. Februar abgehaltenen **Plakatkonkurrenz** für die Deutschböhmische Landesschau in Komotau erhielt den ersten Preis der Kunstmaler Karl Schütz in München, den zweiten Karl Hilovsky in Prag und den dritten der auch in München wohnende Maler Rud. Czerny, alle drei gebürtige Deutschböhmen. Die Konkurrenz war auf Künstler deutschböhmischer Abstammung beschränkt.

DENKMALPFLEGE

* **Denkmalpflege in Sachsen.** Eine **Beratungsstelle,** die in allen Fragen der Erhaltung alter Kunstwerke Rat gibt, hat in Dresden vor einiger Zeit die Kgl. sächsische Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler eingerichtet. Dieser haben sich, wie Prof. Dr. Berling jüngst in einem Vortrag im Kgl. sächsischen Altertumsverein mitteilte, nach und nach sämtliche Leiter der sächsischen Museen angeschlossen. Die Einrichtung hat sich bis jetzt vortrefflich bewährt. Im Anschluß daran tagten im vorigen Jahre auf Einladung der genannten Kommission die Vorstände der sächsischen Altertumsmuseen in Dresden. Dabei wurden einschlägige Vorträge gehalten, die Werkstätten der Kommission und der Museen gezeigt, auch wichtige fachliche Fragen beantwortet.

Albano bei Rom. Wie ich schon voriges Jahr berichtete, sind die Restaurierungsarbeiten der alten **Konstantinsbasilika des Täufers** auf Anregung des Dr. Del Pinto und mit Hilfe des Kardinals Agliardi kräftig im Gang. Im Liber Pontificalis und zwar im Leben Papst Sylvester I. steht, daß Konstantin Basilicam in civitate Albanensi erbaute und sie mit den Feldern begüterte, die einst der zweiten Legio Partica, welche Septimius Severus in das castrum albanense gesetzt hatte, gehört hatten. Die Basilika, welche durch einen Brand zur Zeit Leos III. (795—816) sehr gelitten hatte, wurde bei den großen Restaurierungsarbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts so vollständig erneuert, daß sie ein ganz modernes Aussehen bekam.

In diesen Tagen ist man auf die Überreste einer Krypta gestoßen mit Kapitellen, die man gut in das 4. Jahrhundert setzen kann und Säulen, welche wohl aus dem 8. oder 9. stammen, so daß man mit Recht annehmen kann, daß nach

den großen Bränden die Krypta aus neuem und altchristlichem Material zusammengeflickt worden ist. Leider ist die Verwüstung der uralten Kirche so groß, daß man an eine Herausschälung ihrer alten Form nicht denken kann und der Leiter der Arbeiten, Arch. G. B. Giovenale, dem wir die wunderschöne Restaurierung von Santa Mariain Cosmedin verdanken, wird sich darauf beschränken müssen, die wenigen Überreste der Basilika zu retten und der Kirche ein organisches Aussehen in modernem Sinne zu geben.

Rom. S. Paolo Fuori le mura. Als Gregor XVI. nach dem Brand von 1823 beschloß, die große Basilika wieder durch den Architekten Poletti aufzubauen, überdachte dieser tüchtige, aber kalte, akademische Künstler das köstliche Ciborium des Arnolfo di Cambio, das vom Feuer nicht berührt worden war, mit einem größeren klassischen Baldachin, zu welchem der russische Kaiser Zentner von Malachit schenkte. Das zierliche, mittelalterliche Werk war von dem schweren, neuklassischen wie erdrückt. In diesen Tagen ist Polettis Baldachin zur großen Freude aller Kunstfreunde gefallen und Arnolfos Ciborium erscheint in seiner ganzen Schönheit und nicht verkleinert in der mächtigen Halle der großen Basilika. *Fed. H.*

Wien. Die kunstliebenden Kreise Wiens werden durch ein neues Projekt stadtbildzerstörenden Vandalismus beunruhigt, das diesmal vom berufenen Hüter der Stadt, vom Gemeinderat, ausgeht. Der herrliche berühmte **Brunnen von Raffael Donner** soll aus »Verkehrsrücksichten« vom Neuen Markt auf die verlängerte Wollzeile versetzt werden, aus dem geschlossenen Platzbilde, für das er komponiert wurde, auf ein offenes Straßenloch, in dem er rettungslos in der Wirkung vernichtet wäre. In pharisäischer Heuchelei behauptet der Antragsteller, daß man den Brunnen auf seinem heutigen Platze nicht ruhig genug betrachten könne, weil man vor dem Wagenverkehr nicht geschützt sei, was aber nicht richtig ist, weil der Brunnen von einer sehr breiten herumgeführten Stufe umgeben ist. Hoffentlich gelingt es dem allgemeinen Proteste, die Ausführung dieses banausischen Beschlusses zu verhindern. *O. P.*

DENKMÄLER

* **Ein Werk Adolf von Hildebrands in Dresden.** Am 11. Februar wurde auf dem Grabe **Otto Ludwigs** auf dem Trinitatisfriedhofe zu Dresden ein Denkmal enthüllt, das Freunde und Verehrer dem Andenken dieses edlen deutschen Dichters gestiftet haben. Am 11. oder 12. Februar 1813 wurde Otto Ludwig zu Eisfeld i. Th. geboren, er starb am 28. Februar 1865 in Dresden. Hildebrand hat auch das erste Denkmal des Dichters im herzoglichen Park zu Meiningen geschaffen, auf Wunsch von Otto Ludwigs Tochter Cordelia, die inzwischen gestorben ist, wurde dem Künstler auch die Ausführung des Dresdener Grabdenkmals übertragen. Das Dresdener Denkmal, das über dem Grabe Otto Ludwigs, seiner Frau und seiner Tochter steht, ist ein einfacher glatter Stein aus grauem Sandstein, oben rund abgeschlossen, mit dem tief eingelassenen bronzenen Relief Ludwigs und den Namen der drei darunter Ruhenden. Zwei Lorbeerzweige umranken die Platte. Die leidenden Züge des Dichters, die wir von dem bekannten Bildnis her kennen, sind in dem Relief in tiefer Empfindung wie verklärt wiedergegeben. Schöne Verhältnisse zeichnen das schlichte Werk aus.

In Marseille soll Honoré Daumier ein Denkmal errichtet werden. Daumier ist zwar seiner ganzen Ausbildung nach Pariser und kam schon als kleines Kind mit seinen Eltern nach der Hauptstadt Frankreichs, da er aber in Marseille geboren ist, wird er von den Marseillern als enger Landsmann betrachtet, und um diesen großen Sohn ihrer Vaterstadt zu ehren, sammeln sie jetzt Geld für ein Denkmal. Man hofft, daß Rodin die Ausführung desselben übernehmen werde, indessen wird wohl ein provançalischer Bildhauer damit betraut werden. Übrigens hat Daumier schon ein Denkmal: in dem einige zwanzig Kilometer von Paris gelegenen Dörfchen Vermandois, wo Corot dem darbenden Genossen ein Häuschen geschenkt hatte, und wo er gestorben und begraben ist. Das dortige Denkmal besteht aus einer Büste, die Marseiller aber werden sich wohl mit einem so bescheidenen Monument nicht zufrieden geben, sondern etwas aufstellen, das der südfranzösischen Vorliebe für gewaltige Gesten und Phrasen enstpricht.

AUSSTELLUNGEN

* **Eine große Aquarell-Ausstellung** veranstaltet in diesem Jahre wiederum der **Sächsische Kunstverein in Dresden** in seinen Ausstellungsräumen auf der Brühlschen Terrasse. Sie wird vom Mai bis Oktober dauern; die Vorbereitungen sind im vollen Gange. Die Bilder werden zum Teil durch Abgesandte des Vereins in den größeren Kunststädten Deutschlands ausgewählt, doch bleibt es jedem Künstler freigestellt, auch Bilder frei einzusenden, die dann der Jury unterliegen. Satzungen und Anmeldepapiere können vom Sekretariat des Sächsischen Kunstvereins Dresden-A., Brühlsche Terrasse, bezogen werden.

+ **München.** Professor **Franz v. Stuck** erhielt eine Einladung, auf der Kaiser-Jubiläums-Ausstellung in Berlin eine sein bisheriges Schaffen umfassende Kollektion von Werken auszustellen. Es werden ihm zwei Säle zur Verfügung gestellt, deren Ausstattung nach seinen Entwürfen erfolgt.

Wien. Im Salon Arnot ist eine Kollektion von **»Gemälden aus dem Kreise Rembrandts«** ausgestellt, die der Journalist L. W. Abels aus Privatbesitz zusammengebracht hat, unter denen nicht weniger als drei sichere und drei unsichere unbekannte Bilder Rembrandts sein sollen. Bei näherem Zusehen entpuppen sich die Bilder teils als schwache Kopien, zum Teil nach Stichen (»Die Taufe des Kämmerers der Königin Kandace«, nach dem Stiche von Vliet gemalt), teils als vlämische Bilder (ein weibliches Porträt), teils als ganz wertloses Zeug. Ein dem N. Maes zugeschriebenes Bild »Rahel und Jakob am Brunnen« ist ein sicheres Bild aus der Nähe des Cigoli. Schön ist nur eine, auch dem Rembrandt zugeschriebene »Befreiung Petri aus dem Gefängnis«, unvollendet, teilweise übermalt, die dem Fabritius sehr nahe steht. Der Veranstalter, der im Vorjahre als Kämpe gegen Bode unliebsames Aufsehen erregt hat, hat sich hier eine klägliche Legitimation seiner Berechtigung, auch »mitreden« zu dürfen, ausgestellt. *O. P.*

Die »neue Kunst« in Wien. Der Salon Miethke hat die uneigennützige — weil von wenig Dank und Erfolg begleitete — Idee ausgeführt, auch den Wienern die Bekanntschaft mit jenen Bewegungen zu vermitteln, die die junge Künstlerschaft in allen europäischen Kunstzentren erfaßt haben. Im kleinen wurde der Versuch wiederholt, den die vorjährige Sonderbundausstellung in Köln mit so großem Erfolge zum ersten Male gemacht hat. Nur wurde historisch noch weiter nach rückwärts ausgeholt und es wurden auch einige von den Hauptmeistern des französischen Impressionismus, Manet (die Bardame in den Folies bergères von 1888 und die schönen unvollendeten »Badenden«, die vor kurzem bei Cassirer zu sehen waren). Renoir (der Eislaufplatz von 1868) und Pissarro (zwei Stilleben) in Beispielen gezeigt. Den Übergang zu heute bildeten ein frühes Knabenporträt und ein paar (nicht bedeutende)

Landschaften von Cézanne und zwei frühe und zwei späte Werke von van Gogh. Die Kollektion der nachimpressionistischen Künstler leidet daran, daß Wien kein Markt für moderne Bilder ist und die Künstler sich daher hüten, gute Bilder, die sie anderswo verkaufen können, nach Wien zu schicken, wo sie doch sicher unverkauft bleiben. Daher mußte man sich mit meist geringen Kostproben begnügen, so unter anderem mit zwei schönen aber ganz frühen Zeichnungen von Picasso, mit uncharakteristischen »Abfällen« von Matisse, Friesz, Vlaminck, Braque, van Dongen, Pechstein u. a. Besser waren Erbslöh, Tappert, der Picassoschüler Filla u. a. vertreten. Sehr gut endlich der junge Wiener Kokoschka mit dem (im Vorjahre in Dresden ausgestellten) weiblichen Akte, der für das erstaunliche Reifen dieses Künstlers Zeugnis gibt und mit einigen vortrefflichen Aktzeichnungen. Zwei wundervolle Zeichnungen von Maillol und Zeichnungen und Plastiken des unangenehm manieristischen E. Nadelmann waren leider nicht ausreichend, um über die Absichten der modernen Plastiker Aufschluß zu geben.

Gleichzeitig stellte die »Sezession« ihr Haus der »jungen Künstlerschaft Österreichs« zur Verfügung. Freilich scheint hier das Wort »jung« nur im Sinne der Anzahl der Jahre genommen worden zu sein, denn von »Jugend« im übertragenen Sinne des Wortes ist in der Ausstellung wenig zu bemerken. Dieses in jeder Hinsicht unzutreffende Bild der »jungen Künstlerschaft Österreichs« kam teils dadurch zustande, daß die Jury in überwiegender Zahl aus Mitgliedern der »Sezession« bestand, teils dadurch, daß die Ausstellungsleitung sich mit jener Gruppe junger österreichischer Künstler, die im Februar 1911 in den Räumen des Hagenbundes eine »Sonderausstellung« veranstaltet hatte, und der gerade die begabtesten und meistversprechenden jungen Künstler angehörten, überworfen hat, weil sie ihnen nicht eigene Räume überlassen wollte. So kam durch die Absentierung dieser Künstler eine Ausstellung zusammen, über die alle rechtschaffenen konservativen Kunstfreunde und Kritiker ihre helle Freude äußern, denn hier ist fast nichts von der bösen »Moderne« zu spüren, vor der ebendiese Kunstfreunde und Kritiker sich dreimal bekreuzen. Vielmehr macht die Ausstellung den Eindruck einer braven Schülerausstellung der Akademie und gibt dem Künstlerhaus und der Sezession Gelegenheit, ihre Mitgliederlisten durch »junge« Elemente »aufzufrischen«. Aus dieser allgemeinen Misere fallen nur ein paar Bilder angenehm heraus, so die groß aufgefaßten und mit äußerster Farbenökonomie gemalten Bildnisse von Leop. Gottlieb (Paris), ein paar ausgezeichnete Zeichenstudien von Egon Schiele (Wien), ein Akt von Rud. Kriser (Wien) und die pastos gemalten, an Schuch und Leibl inspirierten Bilder von Wilh. Thöny (München). Die Arbeiten von Jul. Albr. Harta (Wien), der schon auf früheren Ausstellungen der Sezession als Gast erschienen war, sind allzugeschickt in der Nachahmung anderer junger Künstler, besonders Kokoschkas. Man merkt, daß das Empfindungen aus zweiter Hand sind, daß er nicht aus Eigenem dazu gekommen ist. Die Porträts von Lili Schüller (Wien), die sich eng an die Art ihres Lehrers Spiro anschließt, mögen noch aus der Masse des übrigen herausgehoben werden.

O. P.

Chemnitz. Die Februar-Ausstellung der **Kunsthütte** bringt eine Kollektion Gemälde und Radierungen des jüngsten Villa Romana-Preisträgers Greve-Lindau, die in Chemnitz besonderes Interesse finden muß. Leider entspricht sie nicht den Erwartungen, die man hier hegte. Nicht daß man in den Gemälden einen starken Anklang an Kalckreuth, in den Radierungen an Schinnerer findet, macht es, sondern daß sie zu wenig eine eigene Richtung, eine eigene Linie verraten und keine Perspektive auf eine Entwicklungsmöglichkeit eröffnen. Unstreitig am besten ist der »Einzug«, den wir schon durch eine große Zeichnung kennen, gut in den bewegten Massen, in der festlichen Stimmung. Auch einige Interieurs sind einheitlich erfaßt, nur eben nicht persönlich. Die Radierungen haben trotz des Schinnerschen Einflusses Gutes, nur sind sie etwas spitz, dünn, es fehlt ihnen das männlich Zufassende.

Neben Greve-Lindau wirkt Walter Klemm-Dachau, der gleichzeitig eine allerdings sehr umfangreiche Kollektion ausstellt, jugendfrisch, kraftvoll. Seine Gemälde sind sicherlich nicht ohne fremde Einflüsse entstanden (Hodler, Cézanne), aber er setzt sich mit seinen Anregern auseinander, wehrt sich dagegen, ihrer suggestiven Macht zu erliegen, möchte ihre Vorzüge mit seiner Eigenart vermählen. Dabei bringt er einen starken deutschen Zug des Ernstes, der Tiefe und der Schwere mit. Die religiösen Themen kommen seinem ernsten, grüblerischen Sinnen am meisten entgegen, und hier gelingen ihm Werke, die heute in dem Ringen nach einem Stile, nach einer deutschen, einheitlichen, künstlerischen Ausdrucksform Stationen bedeuten. »Gethsemane«, »Die Kreuzigung«, »Der barmherzige Samariter« beweisen es. Ein Bild wie »Die Kreuzigung« ist in gleicher Weise stark in Empfindung und Stimmung, in Komposition und Farbe. In den »Winterbildern« ist Klemm ein Eigener, kann aber nicht verleugnen, daß er vom Holzschnitt herkommt. Wie er die bewegten Personen fast silhouettenartig, mit scharf umrissenen, knapp geformten Flächen in die Landschaft setzt, ist holzschnittartig. Seinen Bildern fehlt dadurch die Luftperspektive, und ein Impressionismusfanatiker empfindet als Mangel, was uns jetzt Klemmsche Eigenart dünkt. Eine persönliche Art zeigen auch die Aquarelle, während er sie in den Zeichnungen nicht immer zur rechten Geltung bringen kann. Seine Meisterschaft als Holzschneidekünstler steht heute fest, er mag unter japanischem Einfluß oder deutsch empfunden schaffen. Im deutschen Holzschnitt bedeutet sein »Faust« wieder einen Schritt vorwärts. Er hat eine stärkere Konzentration, eine größere innere Ruhe als sein »Till Eulenspiegel«, abgesehen vom Thema, das zur Verinnerlichung drängt. So zeigt uns die Chemnitzer Ausstellung Klemm als eine starke künstlerische Persönlichkeit, deren weitere Entwicklung nur mit größtem Interesse verfolgt werden kann.

F. W.

Ausstellung moderner Theaterkunst in Mannheim. Nachdem sich in der Architektur und dem Kunstgewerbe eine Konsolidierung einigermaßen fest umrissener Grundlinien und Lebensströme vollzogen hatte, sog das Theater neue befruchtende Nahrung von den Errungenschaften eben dieser modernen Kunst. Das vernichtende Urteil, das Anselm Feuerbach noch über das Theater, den »Pappendeckelstil« und »Dekorationsunfug« fällen durfte, kann heute nicht mehr zu Recht bestehen, seit eine Reform die Bühne auch von der künstlerischen Seite gepackt hat. Und doch ist gerade das neue Gebiet der Theaterkunst heute noch von unklaren Forderungen und Anschauungen überschwemmt. Die Theaterausstellung, die 1910 in den Ausstellungshallen am Zoo veranstaltet wurde, verpaßte die Gelegenheit, diese Probleme, die Bühne und Kunst verbinden, in den Vordergrund zu rücken und — abgesehen von Theaterfachleuten — auch einem größeren Teil des Publikums anschaulich zu machen. An diesem Punkt setzt die Ausstellung ein, die der freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in der Kunsthalle zu Mannheim (bis Mitte März) arrangiert hat. Theaterbau, Inszenierung und Bühnentechnik werden in der Ausstellung dargeboten. In einer umfangreichen, in großen Linien

vollständigen Übersicht wird das moderne Bühnenbild charakterisiert; der Anteil des bildenden Künstlers tritt nirgends so stark in die Erscheinung wie hier; selbst Künstler, die einer Bühnenwirkung im Grunde unendlich fern stehen — wie Liebermann, Slevogt —, haben sich von der modernen Bühne in den Bann ziehen lassen. *Liebermann* hat großzügige Entwürfe zu Gabriel Schillings Flucht, *Slevogt* impressionistische Skizzen zu Hauptmanns Florian Geyer ausgestellt. *Orlik* hat sich mit seinen bis in einzelne Details durchgearbeiteten Räuber- und Wintermärchenentwürfen einen hohen Rang unter den Bühnenkünstlern erworben. Bei den Figurinen zu den Räubern interessiert beispielsweise besonders stark das Eingehen und Mitberechnen der charakteristischen Bewegungen und Gesten der Schauspieler. Auch *Fritz Erler* hat, wie man sich erinnert, für die Bühnenkunst entscheidende Anregungen und Neuerungen geschaffen. Seine Inszenierungen des »Faust« und »Hamlet«, die dem Münchener Künstlertheater vor einigen Jahren die künstlerische Weihe gaben, wirken auch heute noch stark, farbig und dekorativ, architektonisch im Aufbau einzelner Gruppen. Den modernen Typ des Bühnenkünstlers repräsentiert am reinsten *Ernst Stern,* der seit einigen Jahren dem Deutschen Theater sein künstlerisches Gesicht gegeben hat. Ob Stern das Pathos eines Shakespeareschen Dramas, das Burleske einer Molièreschen Komödie oder das Exotisch-Prächtige einer Vollmöllerschen Pantomime (Sumurûn) gibt, stets schafft er Bühnenbilder und Figurinen von der gleichen künstlerischen Durchdringung und Beseelung, wie sie die Stücke selbst vermitteln. Er ist auf der Ausstellung wirksam vertreten; neben Entwürfen zu Shakespeares Viel Lärm um Nichts solche für Vollmöllers Mirakel, neben Entwürfen für Molières Georges Dandin solche für Strauß-Hofmannsthals Ariadne auf Naxos. Einige Bühnenbilder zur Ariadne werden in Modellen vorgeführt, desgleichen die Drehbühnenmodelle zu Heinrich IV. und Viel Lärm um Nichts, die Sterns bühnentechnische Vorzüge klar erkennen lassen. Neben Stern bedeutete *Karl Walser* für Reinhardts Bühne einen starken Angelpunkt; der robusteren Art Sterns steht die zierliche Rokokograzie Walsers gegenüber. Es ist amüsant zu sehen, wie die Figurinen zu Offenbachs Schöner Helena (von E. Stern) neben solchen von Walser zu Offenbachs Hoffmanns Erzählungen stehen. Das Prickelnde, Spukhafte hat Walser am besten in Bildern zu Nestroys »Einen Jux will er sich machen« getroffen; seine reiche, sprudelnde Farbenphantasie hat in den Kostümen zur »Carmen« und »Figaros Hochzeit« ihren Ausdruck gefunden. — Ein starkes Talent, das geschickt gegebene Anregungen verwertet, aber originell und modern umgestaltet, ist *Ottomar Starke,* der einige Zeit in Mannheim, jetzt in Frankfurt arbeitet. Besonders an der Hand zweier durchgearbeiteter Inszenierungen zu Shakespeares Julius Caesar und Glucks Orpheus und Eurydike kann man sein starkes, bühnenmäßiges Können ermessen; bei den Entwürfen zum Orpheus, die eine besonders geschickte Ausnutzung moderner Beleuchtungseinrichtungen zeigen, gibt es Bilder von einer reichen, bildmäßigen Schönheit. Figurinen zu Herbert Eulenbergs »Alles um Geld« enthalten einige vorzügliche Charaktertypen; von den Figurinen zum Orpheus fallen besonders die regiemäßig gesehenen Gruppenbilder auf. Ein junger Künstler, *Bertina,* folgt allzu eng seinen Fußstapfen. — Von jüngeren Berliner Künstlern ragen *Rochus Gliese* und *Knut Ström* hervor; sie haben Bilder zu Shakespeares Macbeth geschaffen, die in ihrer straffen Gruppierung und leuchtenden Farbigkeit einzig dastehen. Bei den Figurinen zu Wallensteins Lager bleiben sie konventioneller, in den Entwürfen zu Hofmannsthals kleinen Dramen treffen sie überzeugend den starken Gefühlsgehalt dieser Dramolets, wirken aber mehr illustrativ als bühnenmäßig; originell und persönlich sind die Figurinen zu dem »Bergwerk von Falun« und dem »Weißen Fächer«. Einige starke und wirksame Bilder hat *Ralf Voltmer* für Hagemann in Hamburg geschaffen, besonders die Dekorationsentwürfe zu Gozzis Turandot. *Eduard Sturm* in Düsseldorf zeigt Ansätze zu origineller Begabung in den zahlreichen subtilen Radierungen etwa für Büchners Rokokospiel »Leonce und Lena« und in dem bühnenwirksameren Modell zur Lysistrata. In Freiburg arbeiten *L. Sievert, Ed. Peter* und *O. Reigbert;* Sieverts Modelle zur »Braut von Messina« strömen eine starke und feierliche Wirkung aus, während Peters und Reigberts Entwürfe im überladen Skizzenhaften stecken bleiben. Eine geschlossene Gruppe bilden in der Ausstellung die Wiener *Roller, Lefler, Graf, Wimmer* und *Moser.* Rollers Bilder für den Rosenkavalier sind leider wenig charakteristisch; Leflers Figurinen sind voll subtiler Reize; Mosers Entwürfe haben stark dekorativen und architektonischen Charakter (amüsant seine Wiener Werkstätteneinrichtung für Bahrs »Prinzip«); Wimmers Hamlet-Entwürfe sind originell und kühn im architektonischen Aufbau; Grafs Fideliobilder farbig und bühnenwirksam. Eine umfangreiche Tätigkeit haben *H. Steiner, G. Wunderwald* und *E. Pirchan* entfaltet; sie werden in der Ausstellung mit ihren bedeutsamsten Entwürfen repräsentiert. In der Abteilung der Figurinen springen *O. Gulbranssons* satirisch-grotesken Bilder für Roda-Roda u. Meyrincks »Sklavin von Rhodos« ins Auge. Daneben nehmen eine eigene Stelle jene sensiblen Figurinen ein, die in ihren leise vibrierenden Linien an präraffaelitische Ahnen denken lassen, Kostümbilder von *N. Wilkinson* und *A. Rothenstein* zu Shakespearschen Stücken, ohne historische Befangenheit, rein künstlerisch-optisch gestaltet. Sie verdanken wohl besonders starke Anregung ihrem Landsmann: *Edward Gordon Craig,* der in der Ausstellung neben dem noch für Brahm entworfenen Bilde zu Hofmannsthals gerettetem Venedig durch seinen Radierungszyklus »Towards a new theatre« hervorragt. Neben ihm kommt *Adolphe Appia* gebührend zur Geltung, der bereits Ende der neunziger Jahre seine noch heute verblüffenden Entwürfe zu Wagnerschen Opern geschaffen hat. — Eine kleine Abteilung ist dem Marionettentheater gewidmet; burlesk-drastisch-derbe Kasperlefiguren eines Volkspuppenspielers machen sich wuchtig breit neben den eleganteren Marionetten Ivo Puhonnys. Besonders interessieren seine Entwürfe zu einer »Faust«aufführung auf der Marionettenbühne. — Risse, Bühnenbilder und Figurinen rufen die Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit des Mannheimer Theaters wach. — Die Theaterbaukunst unserer Zeit wird durch Werke der bedeutendsten Architekten vertreten. Eines der am einheitlichsten gestalteten Theater scheint mir *O. Kaufmanns* Projekt für die Berliner Neue Freie Volksbühne zu sein; schon sein Hebbeltheater gehört zu den besten Lösungen der Zeit, in dem neuen Projekt ist die blockmäßige Geschlossenheit noch monumentaler gestaltet. Die reiche Bühnen- und Theaterpraxis *M. Littmanns* zeigt sich an seinen verschiedenen Bauten: in Stuttgart, Weimar, Posen, Charlottenburg usw. Auch *Dülfer* zeigt seine praktischen Erfahrungen und Lösungen in Duisburg, Dortmund, Lübeck und Meran. Neben ihnen sieht man Entwürfe von *B. Schmitz, Lossow und Kühne, Bitzan, Vetterlein und Helbig.* Schließlich folgen etwa 30 Entwürfe für das Berliner Kgl. Opernhaus; über diese Konkurrenz ist an anderer Stelle ausführlich berichtet, so daß hier die Tatsache ihrer Ausstellung lediglich konstatiert sei; eine einwandfreie Lösung scheint mir nirgends gefunden, neben allzu aufdringlichen historischen und lokalen Reminiszenzen treten architektonische Unzulänglichkeiten zutage. Viele Entwürfe bieten interessante

Anregungen im Einzelnen, keiner aber vermag vollauf zu befriedigen. Erwähne ich schließlich, daß eine Reihe von Theaterplakaten und -zetteln ausgestellt ist, so kann ich den Überblick über die Mannheimer Ausstellung beschließen.

W. F. Storck.

Unter dem Titel **Moderne Theaterkunst,** Geleitworte zur 13. Ausstellung des Freien Bundes in Mannheim 1913, ist eine von W. F. Storck herausgegebene Broschüre erschienen, die Aufsätze über alte und neue Bühnenkunst vereinigt und an der Hand von 20 Abbildungen einen Einblick in das von der Ausstellung gebotene Bild gewährt. Sie ist zum Preise von 1 M. von dem Sekretariat der Kunsthalle zu Mannheim zu beziehen. Über die Ausstellung wird oben berichtet.

SAMMLUNGEN

Frankfurt am Main. In den unteren Räumen des **Städel'schen Instituts** wird zurzeit eine kleine Ausstellung von Bildern und modernen Skulpturen aus den Beständen des Städel und der städtischen Galerie gezeigt, die aus Raummangel nicht dauernd ausgestellt werden können. Zum Teil sind die ausgestellten Sachen schon älterer Besitz, zum Teil neuere Erwerbungen, in der Mehrzahl Repräsentanten der Frankfurter Kunst des 19. Jahrhunderts. Diese Ausstellung, die auch nur Teile des magazinierten Materials bringen kann, zeigt wieder einmal deutlich, wie notwendig der schon so lange geplante Erweiterungsbau des »Städel« ist, der die Möglichkeit bieten würde, abgesehen von anderem, die seit Jahren konsequent gesammelte Frankfurter Kunst im Zusammenhang auszustellen, während das Museum bei den jetzigen beschränkten Ausstellungsmöglichkeiten immer nur einzelne Stichproben zeigen kann. — Die Reihe der hier ausgestellten Frankfurter Maler eröffnet Justus Juncker (1701—1767) mit einem signierten und 1765 datierten kleinen Kücheninterieur. Das in engstem Anschluß an holländische Interieurmaler des 17. Jahrhunderts gemalte Bild zeichnet sich durch reizvolle Farbigkeit (wiederholtes Blau) und die frische Lebendigkeit eines ausführlichen Stillebens im Vordergrund aus. — Den Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert repräsentiert das Pastell-Brustbildnis eines jungen Mannes von A. J. Chandelle (1784—1820), datiert 1804. Das in seiner Technik noch ganz dem 18. Jahrhundert angehörige Bild zeigt in der Frische der Wiedergabe des festen, eckigen bürgerlichen Kopfes doch etwas vom Beginn einer neuen Zeit. — Der Frankfurter Nazarener J. D. Passavant (1787—1861), der ursprünglich Schüler von David und Gros war, dann besonders von Pforr beeinflußt wurde, ist mit einer »Caritas«, einer in einer Nische sitzenden Frau mit Kindern, aus dem Jahre 1820 vertreten. Das Bild zeichnet sich bei aller Strenge der Komposition, die von einer angenehmen breiten Milde ist, doch auch durch seine malerische Haltung aus. Besonders reizvoll sind stillebenhafte Details blühender Büsche und kleiner Pflanzen. — Durch Stiftung der Frau A. C. Koch-St. George ist der Städel in den Besitz von Rethel's »Kaiser Max an der Martinswand« gekommen. Der Besitz dieses Bildes ist abgesehen davon, daß der Städel die große Freskowiederholung des rettenden Engels aus dem Bilde besitzt, für Frankfurt wichtig, weil das Bild aus Rethels Frankfurter Zeit stammt (datiert 1839), in der Rethel sich in Veits Schule, in der Berührung mit Steinle, Schwind und anderen von der Düsseldorfer Schule Schadows loslöste. — Der Fortsetzer romantischer Kunst in Frankfurt nach Schwinds, Rethels, Veits Weggang, Eduard von Steinle ist in der Ausstellung mit dem ganz prachtvollen Bildnis des Vaters, einer Jugendarbeit aus dem Jahre 1826 von einer vollendeten Straffheit und Klarheit der Komposition und einer wundervollen Vereinigung des Porträts mit einem kristallklaren Landschaftshintergrund, und mit dem Bildnis seiner Tochter aus dem Jahre 1851 vertreten. — Von J. Lunteschütz (geb. in Besançon 1822, Schüler von Veit in Frankfurt, dann von Alaux in Paris, von 1845—1893 in Frankfurt ansässig) zeigt die Ausstellung ein unvollendetes Kniebildnis einer Dame in Krinoline, das die hohe malerische Kultur des Künstlers trotz der zum Teil nur skizzenhaften Ausführung zeigt. — Die Reihe der Frankfurter Landschaftsmaler eröffnet Carl Morgenstern (1811—1893). Von dem Maler sind hier eine Reihe früher, vollständig bildmäßig gesehener und ausgeführter Studien ausgestellt: Eine Ansicht von Civitella (1836), eine Meerlandschaft aus Capri, eine Ansicht des Sibyllentempels in Tivoli, ein Blick auf Terracina (1836), eine Ansicht von Ariccia (1836), eine Felsenlandschaft bei Civitella (1836), ein Blick auf den Kochelsee (1834). Immer fallen einem beim Anblick dieser frühen Landschaften Carl Morgensterns die frühen italienischen Landschaften Corots ein. Die Ähnlichkeit beruht in der zarten und delikaten Wiedergabe feiner, farbiger Erscheinungen in der Landschaft. Stark unterscheidet sich aber Morgenstern von Corot durch die viel spitzere, härtere Art, die mehr Einzelheiten sieht und aufschreibt. Trotz dieser Einschränkung aber bedeuten diese Morgensternschen Landschaften einen bedeutsamen frühen Höhepunkt malerischer Landschaftsgestaltung in Deutschland. — Ziemlich stark vertreten ist in der Ausstellung die Generation von Frankfurter Landschaftern, die von der Düsseldorfer Schule, besonders der Lessings ausgehend, den Düsseldorfer Realismus nach Frankfurt brachten und da weiterbildeten. Zu erwähnen wäre eine Campagna-Landschaft und eine koloristisch außerordentlich geschmackvolle, zarte Neckarlandschaft (Studie von 1836) von E. W. Pose. — Von Jakob Dielmann, dem Begründer der Cronberger Malerkolonie, der die Düsseldorfer Art in stark farbigem, koloristischem Sinn selbständig weiterbildete, sind mehrere koloristisch sehr kräftige und modern anmutende Studien ausgestellt. — Durch ihre Schülerschaft bei Jakob Becker fußen im Grunde auch Peter Becker, Anton Burger, Wilhelm Beer, J. H. Hasselhorst auf dem gemeinsamen Grunde der Düsseldorfer Schule, wenn auch bei allen diesen die Abwandlung von ihr stärker ist. Von Peter Becker ist ein Bild »Neuweilnau i. T.« (1866) ausgestellt, das den ganzen Reiz der Bilder dieses feinen, liebevollen Naturbeobachters zeigt, und eine Reihe kleiner, malerisch und zeichnerisch gleich reizvoller Studien. — Von Anton Burger, dem Haupt der Cronberger Malerkolonie, dessen Kunst besonders innig mit der Dielmanns verknüpft ist, zeigt die Ausstellung eine ganze Anzahl sehr lebendiger, flott gemalter, landschaftlicher und figürlicher Studien, die zum Teil von sehr delikater, heller Farbigkeit sind, sich vielfach durch eigenartigen Ausschnitt auszeichnen, und die talentvolle, leichtschaffende Art des Malers ausgezeichnet dokumentieren. — Wilhelm Beer ist mit einer starkfarbigen, etwas pathetischen, russischen Landschaft in Gewitterstimmung gut vertreten. Von Hasselhorst, dem hervorragenden Lehrer — Böhle und Altheim sind seine Schüler — sieht man das malerische Interieur einer Sachsenhäuser Äpfelweinkneipe. Die modernere Frankfurter Malerei ist durch Thoma vertreten, die moderne durch Ottilie Roederstein. Von Thoma, der ja von 1877 bis 1899 in Frankfurt ansässig war, ist eine prachtvolle ruhige Landschaft aus dem Jahre 1882 ausgestellt: Breite Edelkastanien auf dem runden Rücken eines Hügels, durch deren tiefgrünes Laub der helle Himmel blinkt, und zwei Jugendarbeiten, kleine männliche Porträts aus dem Jahre 1860, die bei aller fast amüsanten Ungeschicklichkeit doch die Dargestellten offenbar sehr treffend und charakteristisch

wiedergeben. Von Ottilie Roederstein sieht man zwei ältere, glattere Porträts (Selbstbildnis und Bildnis des Professors Stockhausen), ein neueres, breiteres, aber etwas derbes Porträt des Malers Nußbaum, und ein mehr buntes als koloristisches Stilleben. —

Von nicht Frankfurter Kunst wären hervorzuheben die ehrlichen, sympathischen Porträts eines liebenswürdigen, älteren bürgerlichen Ehepaars von Carl Sohn (1805 bis 1867) aus den vierziger Jahren etwa, das Brustbildnis eines Bildhauers von einem venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, das an die Art des Pietro Longhi erinnert, dann ein »Narcissus sich in der Quelle spiegelnd« von Camillo Genelli, dem Sohne des Bonaventura Genelli, aus dem Jahre 1865. Das Bild vereint mit der formalen Schönheit des im Beugen langgestreckten Jünglingskörpers und dem Wohlklang der Komposition eine sehr starke farbige Art, deren tiefer und kräftiger Klang an Courbets Farbe erinnern kann. — Einige ausgestellte Bronzen zeigen die Anfänge einer Sammlung moderner Skulptur. Ich zähle auf: J. H. Dalou, Tanzendes Mädchen (Bronzestatuette); Alphonse Legros, Weiblicher Torso (Bronzestatuette); August Kraus, Kauerndes Knäbchen; Georg Kolbe, Liebeskampf; Constantin Meunier, An der Tränke; Hugo Lederer, Büste des Komponisten Richard Strauß; A. Maillol, Büste des Malers Renoir. — *A. W.*

Ein Kapitel kgl. bayrischer Kunstpflege. Unter obigem Titel erschien kürzlich im Hans Sachs-Verlag-München ein Aufsehen erregendes Schriftchen aus der Feder des früheren Konservators an der Münchener graphischen Sammlung Dr. iur. et phil. Otto Weigmann, das sich energisch gegen den derzeitigen Betrieb an genanntem Institut, wie gegen das in letzter Zeit bei Behandlung von Kunstfragen öfters wenig rühmlich hervorgetretene bayrische Kultusministerium wendet. Veranlassung waren für Weigmann die im vergangenen Sommer im bayrischen Landtag von dem Abgeordneten Dr. Dirr vorgebrachten Angriffe gegen die graphische Sammlung und die darauf von der Regierung durch den Kunstreferenten Ministerialrat Winterstein gegebene, durchaus ungenügende und sogar, wie Weigmann behauptet, nicht ganz der Wahrheit ensprechende Antwort. Abgeordneter Dirr hatte sich gegen das langwierige Katalogisierungssystem und besonders gegen große Unterlassungssünden im Ankauf moderner, namentlich Münchener Graphik gewendet, wodurch die Sammlung im Lauf der Jahre ihre hervorragende Stelle eingebüßt habe. Hierzu gibt Weigmann ausführliche Erläuterungen; er rügt die Maßnahmen, die eine Vollendung des Kataloges in 50—60 Jahren möglich machten, die Wertloses und Wertvolles vollständig gleichstellten und den Gebrauch gewisser Gebiete der Sammlung für den wissenschaftlichen Arbeiter bedeutend erschwerten. Noch gewichtiger aber sind die Anklagen, die den zweiten Punkt betreffen, die Stagnation im Ausbau der Sammlung, durch die das Ansehen derselben wirklich bedeutend gesunken ist. Im Ministerium ist man allerdings anderer Ansicht, sieht in der graphischen Sammlung die größte in ihrer Art in Deutschland und zeigt sich über die anderen Sammlungen des Reichs so glänzend orientiert, daß man öffentlich erklärt: »Während die Kupferstichkabinette in Berlin und Dresden in der Hauptsache nur Kupferstichsammlungen sind, d. h. Sammlungen reproduktiver (sic) Kunst, verbindet unsere Sammlung damit eine große Kollektion von Originalhandzeichnungen und eine große Bibliothek.«[1])

1) Ministerialrat Winterstein in der Landtagsverhandvom 2. August 1912. Siehe Landtagsberichte in der Augsburger Abendzeitung 1912 Nr. 214, S. 8.

Weigmann erörtert eingehend die mangelnde Initiative der Leitung der Münchener Sammlung, die die wichtigsten Auktionen ungenützt vorübergehen lasse und erhebt gleich Dirr besonders Anklagen wegen der durchaus mangelhaften Vertretung Münchener Künstler, wobei er eine Reihe von Namen anführt. Mag man ihm nun in der Wertschätzung einzelner Künstler auch nicht unbedingt zustimmen, so muß man ihm doch andererseits in vielen Fällen recht geben, wie es z. B. wirklich blamabel ist, daß sich von den Simplicissimuszeichnern Gulbransson, Th. Th. Heine, Thöny, Reznicek, E. Wilke kein einziges Werk vorfindet. Im Zusammenhang mit der Besprechung der Ankäufe moderner Graphik geht W. dann noch auf einen Abschnitt der erwähnten Landtagsverhandlungen besonders ein. Auf den Vorhalt Dr. Dirrs, daß von Münchener Künstlern so wenig für die graphische Sammlung erworben werde, hatte Ministerialrat Winterstein erwidert, daß jährlich durchschnittlich 5000 Mark für Arbeiten Münchener Künstler und zwar hauptsächlich ohne Vermittelung des Kunsthandels ausgegeben würden. Die Richtigkeit dieser vor dem ganzen Land gemachten Angaben zieht Weigmann in Zweifel, mit anderen Worten, er zeiht die verantwortliche Stelle mindestens großer Ungenauigkeit in der Berichterstattung und macht mit Verweis auf die öffentlichen Auskunftsberichte wahrscheinlich, »daß nur ein Bruchteil diesen Zwecken zugeführt wurde«. Es ist dem Fernerstehenden ohne genaue Sach- und Materialkenntnis in dieser Angelegenheit nicht möglich, klar zu unterscheiden, wie die Dinge wirklich liegen. Doch darf man annehmen, daß Dr. Weigmann nicht mit einem derartigen Vorwurf hervortreten würde, wenn nicht etwas an der Sache wäre, und so möchte man es wirklich wünschenswert bezeichnen, daß das bayrische Kultusministerium zu der Broschüre bald Stellung nähme und Aufklärung brächte, wenn allenfalls ein Irrtum vorliegen sollte. *W. Bayersdorfer.*

+ **München.** Die **Kgl. alte Pinakothek** wurde Sonntag, den 16. Februar, nachdem sie $1\frac{1}{2}$ Monate geschlossen gewesen, dem allgemeinen Besuch wieder geöffnet. Vier Säle, der Holländer- (IV), der Vlamen- (V), der van Dyck- (VII) und der Frühitalienersaal- (VIII) haben neue Bespannungen erhalten, und zwar Saal IV, der auch neu gehängt wurde und sehr gut wirkt, ein leichteres Rot, Saal V grün, desgleichen der van Dycksaal, während man bei Saal VIII. analog dem altdeutschen Saal zu einem ganz hellen Grund gegriffen hat, weißgrau mit goldenem Sternenmuster. Der Venetianersaal, der noch nicht zugänglich, soll dem Vernehmen nach auch auf grün gestimmt und erst in einigen Wochen wieder geöffnet werden. In den Kabinetten sind einige Änderungen in der Hängung zu bemerken, die zum Teil durch neue aus den Filialgalerien eingezogene Bilder veranlaßt wurden. Eine große Überraschung für die Besucher bedeutet ein neuerworbenes, dem Cosimo Tura (?) zugeschriebenes Familienbild in Halbfiguren, das als solches, vor allem in der Komposition sehr interessant ist, in seiner Erhaltung aber so ruinös, daß der sehr hohe Preis, der in hiesigen Kunsthistorikerkreisen kolportiert wird, kaum glaublich erscheint. Auf die ganzen Neuerungen wird im nächsten »Münchener Brief« ausführlicher eingegangen werden.

STIFTUNGEN

Mannheim. Die **Mannheimer Kunstbewegung** beschleunigt in ihrer Entwicklung energisch ihr eingeschlagenes Tempo. Durch eine Millionenstiftung eröffnen sich ungeahnte Perspektiven für die Zukunft. Die Ehrenbürger der Stadt, Geheimerat Dr. K. Reiß und Frl. Anna Reiß haben ihr mehrere Millionen betragendes Vermögen zur Förderung

der Kunstpflege in großherzigster Weise zur Verfügung gestellt. Zwei großartige Gebäude: ein neues Sammlungsgebäude, das Reißmuseum, und ein gewaltiges Volkshaus zur Pflege der Musik, Kunst und Literatur, das Reißhaus, sollen an zwei bedeutenden Plätzen der Stadt errichtet werden. Die zurzeit bestehende Kunsthalle, die 1907 zur Jubiläumsausstellung errichtet wurde, erhält damit ihre wünschenswerte Erweiterung; sie wird im wesentlichen der Pflege graphischer Kunst und dem Verwaltungsbetriebe gewidmet sein, während das neue Museum zum eigentlichen Sammlungsbau wird. Das Volkshaus bedeutet eine Aufweitung und Konsolidierung der Bestrebungen, die der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst seit zwei Jahren mit großem Erfolg anbahnt. Ein weitausgegedehntes Vortragswesen, Leseabende, Vorbereitungen von Theater und Konzerten wird in dem Volksheim ihre Stätte finden. Mit dem Neubau des Museums wird voraussichtlich in Bälde begonnen werden, während das Volksheim auf Grund der testamentarischen Bestimmungen erst später errichtet werden wird. *k.*

VEREINE

+ **München.** Eine große **Versammlung Münchener Künstler** wird hier am 21. Februar in der Tonhalle stattfinden zwecks Gründung eines wirtschaftlichen Verbandes.

FORSCHUNGEN

Zu dem Aufsatze von N. Beets über Dürer. Die im Eingang des Artikels von Herrn N. Beets (Zeitschr. f. bild. Kunst 1912/13, XXIV, S. 89) erwähnte Studie zu Dürers Selbstbildnis auf dem Hellerschen Altar, in der Petersburger Eremitage, ist nicht eine »Wiederholung oder Kopie« der entsprechenden Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, sondern deren Original, nur, soweit ich mich erinnere, von recht schlechtem Erhaltungszustand. Wenn es Gelegenheit gäbe, davon eine Reproduktion zu bringen, würde die Unbehilflichkeit der Berliner Kopie deutlich zutage treten.

Auf der Oxforder Zeichnung »Die Freuden der Welt« ist die Übereinstimmung mit Dürers Stich »Der Spaziergang« freilich schlagend, nur scheint die Verwendung der Gruppe auf der Zeichnung, und dazu noch von der Gegenseite, eher gegen als für Dürers Autorschaft zu sprechen. *W. v. Seidlitz.*

VERMISCHTES

Prof. **Karl Köpping** hat einige fesselnde neue Arbeiten vollendet. Er schuf in großen Radierungen Bildnisse von Dr. Krupp von Bohlen und Halbach und Frau, ferner ein Porträt des Wirklichen Geheimen Rats von Behring, des Entdeckers des Diphtherieserums. Die Arbeiten Köppings kommen auf die nächste Ausstellung der Berliner Akademie der Künste.

Professor **August Gaul** ist mit Arbeiten beschäftigt, die für ein großes **Hamburger Bureauhaus** bestimmt sind, sie sollen an dem von dem Hamburger Architekten Höger geschaffenen Bau als plastischer Schmuck angebracht werden. Für eine einspringende Ecke des Baues schuf Gaul die in Höhe des ersten Geschosses anzubringenden Gestalten zweier ruhender Elefanten. Sie sind bereits vollendet und werden jetzt in Stein ausgeführt. Dann entwarf Gaul Schlußsteine mit Reliefschmuck, einmal spielende Kinder unter Bäumen, das andere Mal eine Eselreiterin und so fort. Für einen anderen Platz ist ein in Vollplastik gearbeitetes steigendes Pferd bestimmt. Besonders durch Schmuck ausgezeichnet wird ein Doppelportal, für das Gaul mehrere Bronzearbeiten vorgesehen hat, die den Meister der Tierdarstellung auch als Menschenbildner zeigen: Jünglingsgestalten und dergleichen. Professor Gaul schafft hier in jahrelanger Arbeit für ein kaufmännisches Unternehmen so erlesenen Monumentalschmuck, daß man nur lebhaft die Ausbreitung einer solchen Art von Architekturplastik wünschen möchte.

Madrid. In dem **Centro de Estudios historicos** wurde eine neue, unter der Leitung von Don Elias Tormo stehende Abteilung gebildet, die vor allem auf Grundlage der neusten Forschung eine Allgemeine spanische Künstlerbiographie ausarbeiten soll. Gleichzeitig will sich diese Abteilung allen Kunsthistorikern nützlich erweisen, indem sie sich bereitwillig zur Verfügung stellt, alle an sie gerichtete Anfragen, die sich auf spanische Künstler oder solche, die in Spanien gewirkt haben, beziehen, nach Kräften zu beantworten. *—y—*

Rom. Endlich haben der Sindaco Nathan und die Stadtverwaltung nachgeben müssen und in diesen Tagen ist die Abtragung der **provisorischen Verbindung zwischen den kapitolinischen Palästen** begonnen worden. Seit dem Jahre 1911, in welchem sie die Abhaltung großer Festlichkeiten erleichterten, zwischen den drei Gebäuden gebaut, hatten diese Verbindungen die wiederholten Angriffe der römischen Künstlerschaft wachgerufen. Man wußte, daß der Bürgermeister Nathan den Plan gefaßt hatte, dieses Provisorische so lange stehen zu lassen, bis man sich zu der definitiven Verbindung der drei michelangelesken Paläste entschließen würde. Nun wollen wir hoffen, daß die Energie des Unterrichtsministers endlich der Sache ein Ende machen wird. *Fed. H.*

* **Semper-Stipendium.** Das Reisestipendium der Stadt Dresden für Architektur zum ehrenden Andenken an Gottfried Semper erhielt für 1912 der Dresdner Architekt Baumeister Paul Schulze.

Der seit der Trennung von Kirche und Staat in Frankreich leerstehende **erzbischöfliche Palast in Albi,** der Heimat der durch Lenau besungenen Albigenser, soll jetzt in ein **Museum** umgewandelt werden. Der Palast ist mit der anstoßenden, der heiligen Cäcilie geweihten Kathedrale eines der merkwürdigsten und am besten erhaltenen Beispiele kirchlicher Befestigungskunst. Kirche und Palast waren nicht nur zum Gottesdienst, sondern auch als Festungen eingerichtet und sind mit allen mittelalterlichen Festungsbauteilen, als Pechnasen, Zinnen, Fallgattern usw. versehen, also daß die Kathedrale mit ihrem oben umlaufenden Zinnenkranze ein überaus merkwürdiges Kirchenbild bietet. Die beiden zusammenhängenden Gebäude sind auf die Liste der Nationaldenkmäler gesetzt worden, stehen also unter dem Schutze des Staates und dürfen nicht geändert oder zerstört werden. Der älteste Teil des Baues, der Wartturm, stammt aus dem Jahre 1280, die Kathedrale wurde zwei Jahre später begonnen, aber erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts vollendet. Wie viele alte Bauten in Südfrankreich, wo die erhaltenen römischen Bauwerke den Baumeistern ihre Lehren gaben, ist auch die Kathedrale in Albi in der Hauptsache aus Backsteinen aufgeführt, was ihr noch ein besonderes Interesse verleiht.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 22. 28. Februar 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUE FORSCHUNGEN ÜBER SPANISCHE PRIMITIVE

Der Eifer der spanischen Kunsthistoriker, ihren primitiven Meistern wieder zu Namen und Ansehen zu verhelfen, hat sich in der jüngsten Zeit in geradezu beängstigender Weise gesteigert. Es ist kaum möglich, all den kleinen Publikationen in Akademieberichten, Broschüren, Zeitschriften und Tageszeitungen nachzukommen. Es werden bei dieser Gelegenheit nicht nur mehr oder weniger interessante Gemälde wieder ans Tageslicht gezogen, sondern auch eine Fülle bisher unbekannter Meister*namen* wird aus den Dokumentenpublikationen gewonnen. Man lernt so aus den letzten Sitzungsberichten der Akademie zu Barcelona eine große Anzahl unbekannter katalanischer Maler aus dem 12. und 13. Jahrhundert kennen. Für die Publikation romanischer Wandgemälde in Katalonien sorgte bisher das Institut d'Estudis Catalans in geradezu vorbildlicher Weise. Leider droht das bis zur vierten Lieferung gediehene Werk »Les Pintures murals Catalanes« einzugehen — mangels nötiger Teilnahme. Wir verweisen daher um so dringender auf diese ausgezeichnete Publikation. Die großen, in gelungenstem Dreifarbendruck ausgeführten Tafeln dürfen das Interesse nicht nur des Kunsthistorikers, sondern auch der Theologen, Kulturhistoriker und der Kunstfreunde überhaupt beanspruchen. Der Begleittext zu den Tafeln ist stets knapp und gut, von ergänzenden Zeichnungen und photographischen Reproduktionen begleitet. Dabei ist der Preis keineswegs hoch (die Lieferung 10 Pesetas, durch jede Buchhandlung in Barcelona zu beziehen). Auch auf das inhaltsreiche katalanische Kunstjahrbuch, »Anuari del Institut d'estudis Catalans«, von dem soeben ein neuer Band erscheint, sei empfehlend hingewiesen.

Der Fortgang der an überraschenden Aufschlüssen reichen, vielfach aber auch stark zum Widerspruch reizenden, in Lieferungen erscheinenden »Geschichte der katalanischen Trecentisten« von *J. Sanpere y Miquel* (La pintura Mig-eval catalana. Barcelona. Libreria L'avenx) war etwas ins Stocken geraten infolge einer neuerlichen, ausgedehnten Studienreise des greisen Verfassers. Doch soll das Werk, wie wir hören, nun in rascher Folge zu Ende geführt werden.

Die wichtigste jüngste Publikation, die den Valencianer Primitiven gewidmet ist, stammt aus der Feder des bekannten Senators und Madrider Universitätsprofessors *Don Eliás Tormo*. Das sehr hübsch mit 18 Phototypien ausgestattete Bändchen nennt sich »Las Tablas de las iglesias de Játiva« (Madrid. Imprenta Jaime Ratés Martin). Die einzelnen Kapitel sind schon früher in der Valencianer Tageszeitung »Las Provincias« erschienen, die seit Jahren wichtige Beiträge zur Geschichte der Valencianer Primitiven bringt.

Tormo hat seine Untersuchungen mit großer Sorgfalt und Liebe durchgeführt. Vielleicht ist er in der *qualitativen* Einschätzung verschiedener Arbeiten etwas zu weit gegangen. So finden wir die Gemälde des Hochaltars in S. Pedro keineswegs so important wie Tormo.

Neben dem bereits in weiteren Kreisen durch Bertaux' Publikationen bekannt gewordenen Retablo Calixtus III. von Jacomart verdienen folgende von Tormo in schärfere Beleuchtung gerückten Arbeiten besondere Erwähnung: Zwei Tafeln mit den Heiligen Helena und Sebastian in S. Francisco, die wir mit Tormo als Arbeiten Jacomarts ansehen möchten; die von Tormo vielleicht etwas zu früh, noch in die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts angesetzten Tafeln vom Retablo de los Santos Apostoles in San Feliú, die einen so merkwürdig starken katalanischen Einschlag (vor allem in der Hintergrundsbehandlung, den Nimben, der Goldsäume usw.) aufweisen. Tormo will sie mit Arbeiten aus dem Kreis des bisher unbekannten Malers Valentin Montoliú in Verbindung bringen, der in den fünfziger und sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Maestrazgo-Gau des Königreichs Valencia, vor allem in Catí und San Mateo tätig war. Wenn Tormo im Anhang seines Büchleins die monumentalen, wenn auch etwas rohen Apostel und die Virgen de la Leche der Schule des Montoliú zuweist, so gibt er damit wenigstens eine annehmbarere Datierung.

Von einem unbekannten, etwas derben Schüler Jacomarts stammt der große Marienaltar, der aus der Ermita de Sa. Ana in die Seo von Játiva gelangt ist. Wenn V. von Loga in seiner unlängst erschienenen Notiz über Sardinische Quattrocentobilder (Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 48, S. 116) glaubt, daß der Autor dieses Altars identisch sei mit dem des Retablo Mayor von San Feliú, so irrt er sich wohl ebenso sehr wie in seiner Behauptung, dieser Meister sei der gleiche, der das Polyptychon der Pfarrkirche S. Antonio zu Castel Sardo auf Sardinien geschaffen hat. (Richtig ist hier aber seine Beobachtung, daß diese Tafeln den ersten Jahren den 16. Jahrhunderts angehören und nicht, wie Biehl meinte, erst dem zweiten Viertel des Seicento). Aber ebensowenig wie unserem deutschen Kollegen können wir Tormo beipflichten, wenn er den Autor des Retablo Mayor von S. Feliú, einen Meister dritten Rangs, der mit dem engeren Jacomartskreis gar keine Beziehungen hat, mit dem tüchtigen, aus Jacomarts Schule stammenden Autor der großen Tafel mit S. Lazaro, Sa. Marta und Sa. Magdalena in der Madrider Sammlung Lázaro identifiziert und zu gleicher Zeit auch mit dem völlig anders ge-

arteten, eleganten, in manchen Dingen von Memling beeinflußten Schöpfer des kleinen Klappaltärchens im Valencianer Museum! — Höchst beachtenswert ist das Retablo de los siete dolores in S. Pedro, vor allem die Predellenbilder, Arbeiten aus dem nächsten Kreis des Rodrigo de Osona, vielleicht von diesem selbst im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gemalt. — Bei den Tafeln am Retablo de la Quinta Augustia der Seo tut Tormo gut daran, diese Szenen aus dem Marienleben Pablo de San Loscadio nur mit einem Fragezeichen versehen zuzuweisen. Seinem Kreis gehören sie jedoch unbedingt an. Interessant ist dann noch, daß Tormo im Gegensatz zu Bertaux und zu Justi selbst, der sich hier später Bertaux angeschlossen hatte, die ursprüngliche Justische Namengebung bei den Autoren des Valencianer Hochaltars beibehält und infolgedessen den Autor des Fegefeuerbildes in der Seo zu Játiva als Hernando Jañez bezeichnet. Auch auf diesem Bild finden sich zahlreiche, schlankweg von Leonardo da Vinci übernommene Köpfe. Für die Leonardoforschung dürfte dieses Stück (vor allem Christus und die Apostel sowie einige Köpfe aus dem Fegefeuer) von nicht unbeträchtlichem Interesse sein. Der Photograph D. Enrique Cardona in Valencia hat ganz brauchbare Detailaufnahmen von diesem Gemälde gemacht. *AUGUST L. MAYER.*

PERSONALIEN

Am 22. Februar beging Domkapitular Professor **Alexander Schnütgen** seinen 70. Geburtstag. Seine großartigste Schöpfung, die »Sammlung Schnütgen«, ist anläßlich der Eröffnung des Museumsneubaus im Jahre 1911 von Dr. Max Creutz in der »Zeitschrift für bildende Kunst« eingehend gewürdigt worden. Seitdem hat dem hochherzigen Stifter nichts mehr am Herzen gelegen als der weitere Ausbau dieser für die Geschichte der kirchlichen Kunst unschätzbaren Kollektion, und so war es durchaus in seinem Sinne gehandelt, daß ihm zu seinem Ehrentage ein von bekannten Kölner Kunstfreunden gestiftetes Kapital von 95000 Mark zur Verfügung gestellt wurde, dessen Zinsen ausschließlich für Neuerwerbungen verwandt werden sollen. Dr. Witte, der Konservator des Schnütgen-Museums, überreichte bei einer intimen Feier in der Wohnung, am Vorabend des Geburtstages, die im Manuskript vorliegende Festschrift, in der zahlreiche deutsche und ausländische Forscher in verschiedenen Beiträgen ihre Bewunderung und Verehrung dem »sacerdoti egregio theologo doctissimo artis Christianae imprimis perito Musarum Museorumque patrono splendidissimo« aussprechen. Diese lateinische Huldigung ist einem Telegramme der Universität Bonn entnommen, der Schnütgen als Honorarprofessor angehört. Die »Zeitschrift für christliche Kunst«, die der Jubilar begründet hat, wird eine ihm gewidmete Doppelnummer herausgeben. Alle diese und noch viele andere Beweise der Wertschätzung konnten dem Jubilar zeigen, wie festverwurzelt die Dankbarkeit für seine ganze Lebensleistung in allen Kreisen der Rheinprovinz und außerhalb ihrer Grenzen ist. Zweifellos galt ein großer Teil des Dankes auch der eigenartigen und fesselnden Persönlichkeit des Jubilars. Graf Kalckreuth ist es in seinem schnell bekanntgewordenen Bildnis gelungen, auch dem Fernerstehenden wenigstens ein Abbild dieser aus verschiedensten Zügen glücklich gemischten Eigenart zu geben.

Der Geh. Regierungsrat Prof. Dr. **Georg Loeschcke** der neue Ordinarius der klassischen Archäologie an der Berliner Universität, ist zum ersten Vorsitzenden der Berliner Archäologischen Gesellschaft gewählt worden. Der bisherige Vorsitzende, Prof. Trendelenburg, war zurückgetreten und wurde zum Ehrenmitglied gewählt. Den Posten des ersten Vorsitzenden hatte früher Loeschckes Amtsvorgänger Reinhard Kekule von Stradonitz inne.

Henri Jossot, der vor zehn und fünfzehn Jahren zu den bekanntesten Pariser Plakatkünstlern gehörte, dann aber, als die Plakatkunst in Paris nicht mehr an der Mode war, auch aus den Witzblättern verschwand, lebt jetzt in Tunis, ohne daß man von seinem dortigen künstlerischen Treiben etwas erfahren hat, weil er offenbar nicht mehr für die Öffentlichkeit arbeitet. Nun kommt statt einer künstlerischen Nachricht aus Tunis die sehr überraschende Meldung, Jossot sei Muhammedaner geworden und gehöre zu den eifrigsten Betern der Moscheen von Tunis. Da Jossot als journalistischer Zeichner den Anarchisten nahestand, klingt die Nachricht befremdend, und vielleicht hat der Karikaturist nur einen Reporter zum besten haben wollen. Wo nicht, so werden wir vielleicht noch von Jossot als Hofmaler des Deys von Tunis und als Dekorator der dortigen Moscheen und Paläste hören. Seine zeichnerischen Linien hatten ohnehin immer etwas Arabeskenhaftes, was ganz zu einer solchen Stellung stimmen würde.

WETTBEWERBE

Helfft-Preis. Auf der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung wird der Julius Helfftsche Preis an einen deutschen Landschaftsmaler verliehen werden. Dieser Preis, der 3000 M. beträgt und 1910 zum ersten Male an Hans Hartig vergeben wurde, beruht auf einer Stiftung bei der Berliner Akademie der Künste, an die auch das Bewerbungsgesuch zu richten ist. Für die Beurteilung der Bewerbungsarbeiten durch die von der Akademie berufenen Preisrichter kommen jedoch nur diejenigen Bilder in Frage, die von der Jury der Großen Berliner Kunstausstellung angenommen sind. Die Zuerkennung des Preises erfolgt bald nach der Eröffnung der Jubiläumsausstellung; er ist für eine Studienreise bestimmt.

DENKMALPFLEGE

* **Die Hoflößnitz.** In Radebeul bei Dresden befindet sich ein köstliches altes Weinbergschlößchen, das sich der Kurfürst Johann Georg I. um 1650 erbauen ließ und das in seinem Innern, abgesehen von der wohlerhaltenen Raumanordnung, vor allem im Obergeschoß einen Saal mit berühmten Deckengemälden — brasilianischen Phantasievögeln — und prächtiger Täfelung besitzt. Zum Ankauf und zur Wiederherstellung dieses Schlößchens und zu einer Ausgestaltung als Lößnitzmuseum hat sich vor einiger Zeit ein Hoflößnitzverein gebildet, der als seine erste Aufgabe die Erhaltung und Wiederherstellung des Bauwerks durchgeführt hat. Prof. *Emil Högg* in Dresden hat diese Aufgabe in ausgezeichneter Weise im Sinne moderner Denkmalpflege gelöst. Er hat alle Zutaten, die angeblich zur Verschönerung des Schlößchens vor kaum einem Dutzend Jahren dem Bau angefügt worden waren, beseitigt und den alten Zustand wiederhergestellt. Eine solche unnütze und ganz stilwidrige Zutat war ein blechernes Türmchen, das viel zu schwer für den Dachstuhl war, daher die Sparren durchgedrückt und die ganze Dachfläche eingebogen, damit aber dem Regen dauernden Eintritt verschafft hatte. Eine zweite solche Zutat war der Putz, mit dem man das alte Fachwerk zugedeckt hatte. Eine dritte war die ganz sinnlose, häßliche Terrassenbrüstung nebst einer geschweif-

ten Freitreppe, die man vor 13 Jahren an der Gartenseite angelegt hatte. Nachdem alle diese Verballhornungen und Fälschungen gefallen sind und das Schlößchen wieder instand gesetzt worden ist, hat das Gebäude ein ganz anderes, nämlich sein ursprüngliches Aussehen zurückgewonnen: es ist wieder ein schmuckes, stattliches Weinberghaus mit Fachwerk geworden, in der Weise, wie es im 17. Jahrhundert erbaut worden ist. Auch die Malereien im oberen Saale, die schon von der Feuchtigkeit gelitten hatten, wurden — vom Kunstmaler Löhr — in sachgemäßer Weise wiederhergestellt. Die ganze Restaurierung muß als eine hervorragende Tat im Sinne wirklicher echter Denkmalpflege bezeichnet werden. Hoffentlich finden sich nun auch bald die Mittel, das reizende, alte Bauwerk zu einem Weinbergs-Museum auszugestalten.

Florenz. Die Restaurierungsarbeiten im **Baptisterium** und in **San Lorenzo** schreiten rüstig fort und versprechen besten Erfolg. Giuseppe Castellucci, der treffliche Architekt der Soprintendenza ai monumenti hat die Leitung in den Händen. Wir werden in Kürze zusammenhängend über den Stand der Arbeiten berichten. In diesen Tagen findet in S. Lorenzo die Inspektion durch die ad hoc eingesetzte Kommission statt, der der Sindaco, der Präfekt der Laurenziana Guido Biagi, der Priore mitrato Monsignor Giovannini und der Soprintendente ai monumenti angehören.

DENKMÄLER

In **Aschersleben** ist zur Erinnerung an die Siege des Jahres 1813 die Errichtung eines Denkmals nach den Entwürfen des Bildhauers Prof. Georg Wrba in Dresden geplant.

AUSGRABUNGEN

Neapel. Die Ausgrabungen in Paestum, Cumae und Pompeji. Die seit einigen Jahren von Professor Spinazzola nach neuen Systemen geführten Ausgrabungen in Paestum, Cumae und Pompeji haben zu so wichtigen Ergebnissen geführt, daß es mir richtig erscheint, hier in Kürze zusammenzufassen, was der tätige Direktor selbst darüber sagt. Was Paestum betrifft, so glaubte man bis jetzt, es wären von der alten Stadt bloß die großen Tempelbauten geblieben und alles andere wäre gänzlich zerstört und verschwunden. Spinazzola ließ sich von der althergebrachten Tradition nicht irre führen, und es gelang ihm nach vielem Suchen, die zwei Achsen der alten griechischen Stadt wiederzufinden. Nun war es ihm leicht, an den Seiten der zwei großen Straßen die Reste der Bürgersteige, der Lauben und vieler großer Gebäude wiederzufinden. Auch ist es ihm größtenteils gelungen, das Problem der ursprünglichen Dekoration und ihrer alten Benennung zu lösen. Er hat die gelbrote Terrakotta-Dekoration der Dachtraufe und Rinne des archaischen Tempels gefunden in einer Länge von 21 Metern. Wir wissen jetzt, daß die tönerne polychrome Dachrinne wie mit einem Kranz den ernsten Tempel krönte, sich leuchtend abhebend vom blauen napoletanischen Himmel. Auch den Namen des Neptun, des Gottes, dem der Tempel geweiht war, gaben uns die Ausgrabungen. Aus dem römischen Zeitalter sind das Forum, die Basilika und die Bases honorariae vieler großen Römer ans Licht gekommen und eine große Statue des Kaisers Claudius. Noch schwieriger war das Problem in Cumae erschienen, denn seit Jahrhunderten schienen nur noch die Dichter sich der alten Stadt zu erinnern. Homers und Vergils Gesänge von der Sibylle und dem dunklen Hadestor klangen noch, aber die Stadt, wo doch Menschen gelebt hatten, war verschollen. Eben der Tempel Apollos, zu dem Äneas hinaufstieg, bevor er sich in die Höhle der Sibylle wagte, ist auf einem Hügel entdeckt worden. Die Säulen hat man gefunden mit den jonischen Kapitälen und Fragmente des Frieses mit dem Symbol der göttlichen Kithara. Aus römischer Zeit sind Statuen gefunden worden und dann auch die Basis eines dem Dionysos geweihten Rundtempels. Von dem Schutt und den Pflanzen befreit, stehen jetzt die großen Befestigungen der Stadt frei und imposant da.

Am interessantesten sind aber vom technischen Standpunkte aus die Ergebnisse der Ausgrabungen in Pompeji, wo die jetzt ganz freigelegte via abundantiae deutlich zeigt, was mit der neuen Ausgrabungsart von den alten Ruinen gerettet werden kann. Die Ausgrabung beginnt von oben und schichtenweise geht mit der Ausgrabung die Restaurierung der aufgedeckten Bauteile vor sich. Wir sehen so zum ersten Male die Dächer, die oberen Stöcke, die Logen, Fenster und Lauben in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Viele eigentümliche Funde sind in Pompeji gemacht worden, die uns interessante Aufschlüsse geben über das städtische Leben daselbst. Dieser Art sind Malereien an den Außenwänden der Häuser, wo man, unter anderem, Wahlprogramme entwickelt und Kandidaten empfiehlt. Es gibt auch Frauen, also uralte Frauenrechtlerinnen, die auch diesen oder jenen Kandidaten rühmen.

Eine Erfrischungsstube ist noch mit ihren ganz erhaltenen Gerätschaften gefunden worden und in einem Zimmer steht noch ein Bett mit Elfenbeinornamenten.

Fed. H.

Das Dolmenheiligtum von Alesia. Während der Ausgrabung an der Stätte des alten Alesia im vorigen September und Oktober wurde von Victor Pernet eine hochinteressante und ebenso bedeutsame Entdeckung gemacht, über die wir uns gemäß einem Aufsatze des bekannten französischen Religionsforschers J. Toutain in der eben erschienenen »Revue des études anciennes«, dem Organ der südlichen französischen Universitäten, etwas ausführlicher äußern müssen, da Toutain hochwichtige religionsgeschichtliche Schlüsse über die Bestimmung der Dolmen vorträgt. — Pernet hatte bei den Ausgrabungen konstatiert, daß in demjenigen Teil des Mont Auxois, welcher »en Surelot« genannt ist, die Bauten der gallo-römischen Epoche auf älteren menschlichen Wohnungen standen, die bis zu einer oftmals bedeutenden Tiefe in die gewachsenen Felsen eingegraben waren. Die Spuren der beiden Perioden und der beiden Zivilisationen erschienen also wie eine über der anderen liegend. Gegen Ende September 1912 legten die Ausgräber eine Konstruktion bloß, deren Plan und Ansicht anfangs ganz fremdartig schien, die aber um so größere Aufmerksamkeit erregte, als hierbei eine halblebensgroße Statue, ein Kopf und eine Büste, alles aus Bronze, gefunden wurden. Zunächst war man auf ein gallo-römisches Gebäude gestoßen, das aus einem 17 m langen und 5,10 m breiten rechteckigen Saal bestand, an dessen südliches Ende ein viel kleinerer 2,80 : 1,70 m großer Raum anstieß. Dieser zweite Raum war ohne Zweifel eine Cella oder Kapelle. Mit Sicherheit datierte die Konstruktion als Ganzes aus der gallo-römischen Epoche.

Nun hat man im Innern dieses Gebäudes, noch in Situ einen Dolmen gefunden, oder vielmehr eine dolmenartige Konstruktion. Unter einer kaum behauenen Steinplatte, im Halbrund von ungefähr 2 m Durchmesser, die durch drei ähnliche, kaum behauene Steinplatten getragen wurde, öffnete sich eine viereckige, 2,60 m lange, 95 m breite und 80 m tiefe Grube, deren sämtliche Wände durch Platten gebildet waren. Auf dem Boden des Raumes, auf der Höhe der Grube lagen eine ganze Reihe durchschnittlich 2,25 m großer Steinplatten. Es ist zweifellos, daß

hier ein megalithisches Denkmal aufgedeckt war. Dieser Dolmen war in eine gallo-römische Konstruktion eingeschachtelt, und was die Wichtigkeit des Fundes noch vermehrt: in der Nähe dieses ersten Dolmens wurde ein zweiter, weniger gut erhaltener, aber ebenso charakteristischer, ebenfalls innerhalb einer gallo-römischen Konstruktion gefunden.

Daraus sind nun folgende Schlüsse zu ziehen: 1. ist mit vollkommener Sicherheit die Kontinuität und der direkte Kontakt zwischen den großen Perioden der ältesten Geschichte Galliens konstatiert; 2. sind aus diesen Funden Lichtblicke auf das noch nicht gelöste und vielumstrittene Problem über die Bestimmung der Dolmen geworfen. — Die Hauptansichten darüber sind entweder, daß die Dolmen Gräber sind, nichts anderes sind und nichts anderes gewesen sind, da man ja unter vielen Dolmen menschliche Gebeine, Spuren alter Begräbnisse gefunden hat. Andere sahen in den Dolmen angenommene Wohnungen übernatürlicher Wesen und betrachteten sie daher als religiöse Monumente, eine Auffassung, welche durch mehrere Entscheidungen frühmittelalterlicher Konzile gegen den Steinkult in Gallien und im westlichen Europa bekräftigt wurde.

Wenn es nun feststeht, daß in der gallo-römischen Epoche, wie die neuesten Ausgrabungen von Alesia dartun, die Dolmen nicht mehr oder überhaupt kein Grab waren, wie ja schon die Situation des Gebäudes feststellt, so darf man nunmehr annehmen, daß das dolmenische Heiligtum, welches hier die Stelle quasi eines Allerheiligsten einnimmt, ein wirkliches Sanktuarium in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung bildete. Die gefundenen Bronzen waren Weihegeschenke, und Feuerspuren in der plattenumkleideten Grube lassen auf Opfer an dieser Stelle schließen. Es steht also fest, daß ein zweifellos dolmenischer Bau in der gallo-römischen Epoche als Kultort gedient hat; ebenso wahrscheinlich ist es, daß er dazu bereits in der Epoche der gallischen Unabhängigkeit bestimmt war.

Toutain sucht nun auch den primitiven Charakter des Denkmals zu bestimmen und er glaubt aus der ganzen Herrichtung (plattenbekleidete Grube, großes Plattenpflaster und Spuren eines kurzen Ganges, der dahin führt), die mit der vieler anderer Dolmen übereinstimmt, schließen zu dürfen, daß die ursprüngliche Anlage dieses dolmenischen Ganzen als Grab gedient hat. Die regelmäßige rechteckige Grube gehört wohl in die Kategorie der »Steinkisten« (stone-cists), deren Grabbestimmung außer Zweifel steht.

So lassen sich die zwei Ansichten über die Bestimmung der Dolmen versöhnen. Der Widerspruch existiert nicht mehr, denn die Dolmen sind oder können wenigstens hintereinander Begräbnis- und Kultstätten, Gräber und Heiligtümer gewesen sein. Die gleiche Hypothese hat auch Camille Jullian in seiner »Geschichte Galliens« geäußert, obwohl ihm die archäologischen Beweisstücke fehlten. Die Entdeckung des dolmenischen Heiligtums von Alesia bringt nun ein präzises unabweisbares Beweismittel zu Camille Jullians weitsichtiger Hypothese. Toutains Schlüsse scheinen um so mehr das Rechte zu treffen, weil sie im Gegensatz zu den vorher aufgeführten Theorien sowohl den unzweifelhaften Grabcharakter der Dolmen berücksichtigen, wie auch die nicht weniger unanfechtbaren Traditionen, die ihnen einen religiösen und kultischen Charakter zuschreiben. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Das **Kunstgewerbemuseum** hat für die Monate Februar bis April eine Sonderausstellung »**Brandenburgische Gläser des 17. und 18. Jahrhunderts**« veranstaltet, deren Vollständigkeit besonders den Leihgaben aus königlichen und herzoglichen Schlössern und dem Entgegenkommen zahlreicher Privatsammler und Museen zu verdanken ist. Sie umfaßt die Gläser der kurfürstlichen und königlichen Glashütten Grimnitz bei Joachimsthal, Marienwalde, Potsdam und Zechlin. Die Potsdamer Hütte hat eine Zeitlang unter der Leitung des berühmten Alchymisten Johann Kunckel gestanden, der das Goldrubinglas erfand und in seinem Laboratorium auf der Pfaueninsel herstellte. Hervorragende Arbeiten aus diesem Rubinglas sind in der Ausstellung vereinigt mit den erlesensten Werken der Potsdamer und Berliner Glasschneider, Prachtpokalen mit allen Arten des Hoch- und Tiefschnitts. Gleichzeitig sind die Neuerwerbungen des Jahres 1912 zu einer Ausstellung vereinigt.

+ **München.** Eine bemerkenswerte Ausstellung der drei verstorbenen Schweizer Adolf Stäbli, Albert Welti und Karl Stauffer-Bern ist in der Galerie Heinemann eröffnet worden. Von Stäbli sind erfreulicherweise auch Arbeiten seiner früheren Periode vorhanden, von Stauffer außer 8 Bildern und Studien fast das gesamte graphische Werk, von Welti außer 24 Bildern und Skizzen gleichfalls eine große Anzahl Radierungen. Die Ausstellung wird noch eine ausführliche Besprechung erfahren.

Straßburg i. Els. Im **Elsässischen Kunsthaus** findet zurzeit eine Kollektivausstellung des Malers Lucien Blumer statt, die 46 Nummern umfaßt, meist Motive aus den alten Stadtteilen Straßburgs und Landschaften vom Fuß der Vogesen. Der Künstler, der im 42. Lebensjahre steht, gehört zu den produktivsten Mitgliedern der Straßburger Künstlerschaft. Seine Ausbildung empfing er zuerst im Atelier des Professors L. von Seebach, später an den Akademien in Karlsruhe und Paris. Die bedeutenderen seiner Arbeiten haben den Vorzug einer sehr geschickten malerischen Behandlung, welche, ohne in Einzelheiten einzugehen, die Eigenart des dargestellten Gegenstandes zu einer guten Gesamterscheinung bringt. *K.*

Die fünfte graphische Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in **Hamburg** findet nunmehr definitiv vom 10. Mai bis Ende Juni d. J. in den sämtlichen Räumen der *Galerie Commeter* statt. Die Ausstellungsleitung besteht aus Leopold von Kalckreuth, Max Klinger, Alfred Lichtwark, Max Slevogt, Franz von Stuck, Wilhelm Suhr jun. Die Ausstellungspapiere und Anmeldeformulare sind in der Galerie Commeter zu haben, wo auch jede Auskunft bezüglich der Ausstellung erteilt wird. Der Verein »Villa Romana« verleiht auf dieser Ausstellung einen Atelier- und Geldpreis für diejenigen Künstler und Künstlerinnen, die Mitglieder des deutschen Künstlerbundes sind und sich um denselben bewerben. Der Preis besteht in einem einjährigen Aufenthalt in der Villa Romana, Florenz, mit eingerichtetem Atelier, Wohnung und Garten und einer Geldbeihilfe von von M. 2000.—.

Paris. Im Petit Palais wird für den 7. April eine Ausstellung vorbereitet, welche dem Publikum **David und seine Schüler** vorführen soll. Abgesehen von Géricault, Prud'hon und Delacroix wird man in dieser Ausstellung so ziemlich die bedeutendsten französischen Maler vom ersten Drittel des 19. Jahrhunderts finden: Gros, Gérard, Girodet, Isabey, Ingres und in zweiter Linie Granet, Navez, Rouget, Delecluze usw. Die königlichen Museen in Brüssel, wo David als »Königsmörder« aus Frankreich verbannt, weil er als Mitglied des Nationalkonvents für die Hinrichtung Ludwigs XVI. gestimmt hatte, seine letzten Lebensjahre verbrachte und zahlreiche Werke schuf, werden eine Anzahl sehr wichtiger Gemälde, darunter die vom Konvent bestellte »Ermordung Marats«, nach Paris schicken, und

auch aus Privatbesitz sind viele hervorragende Sachen versprochen worden, so daß diese Ausstellung jedenfalls sehr interessant zu werden verspricht.

× **Berliner Ausstellungen.** Bei Gurlitt findet zurzeit eine große Ausstellung von Max Pechstein statt, in dem man immer deutlicher die stärkste Begabung der anrückenden Berliner Jugend erkennt. Was er jetzt von neuen Arbeiten zeigt, ist abermals eine Rechtfertigung der Hoffnungen, die sich seit Jahren an dies Talent knüpften. Pechstein beweist damit, daß er wieder ein erhebliches Stück weitergekommen ist. Was früher befremdete und abstieß, erscheint nunmehr als notwendige Durchgangsperiode. Der Künstler, der mit der göttlichen Rücksichtslosigkeit und Unbekümmertheit eines genialen Instinkts zunächst nur auf das Wesentliche achtete, das er ausdrücken wollte, begann mit einem lapidaren Radikalismus, der gewiß roh, unkultiviert, primitiv erschien, erscheinen mußte. Das war ein entschlossenes Aufräumen. Er strebte möglichst gründlich, wie seine ganze Generation, vom illusionistischen Naturbild loszukommen und geradeswegs zu einer Malerei zu gelangen, die es sich zum Ziele setzt, die farbige Idee der Wirklichkeitsdinge aufzufangen. Nun hat Pechstein sozusagen das Gerüst aufgebaut und kann an den inneren Ausbau gehen. Nun bereichert sich die Palette. Sein Vortrag wird mehr kultiviert, ohne schwächlicher oder konventioneller zu werden. Es wächst das innere Leben der früher allzu stark aneinandergesetzten Flächen. Die Komposition, früher oft mehr von ungefähr begriffen, nimmt organische Logik an. Koloristische Kontraste, bisher mit aller Derbheit erprobt, werden zu freierem Spiel benutzt, ohne sich in die Nuance zu verlieren. Mit Vergnügen sieht man neben den oft recht seltsam anmutenden Uniweibern, die in Pechsteins älteren Bildern aus dem exotischsaftigen Grün und Braun von Wäldern und Buchten auftauchten, jetzt erheblich feiner empfundene Gruppen von Frauen, die sich am Meer, auf der Düne lagern. Sie weisen eine ganz andere Ausgeglichenheit der Umrisse auf, die auf neue zeichnerische Schulung des Auges deutet, und eine höhere Delikatesse in der Harmonisierung der Licht- und Farbenwerte, die das malerische Thema des Bildes lieferten. Man vergleiche ferner etwa eines der älteren primitiven, starren »Porträts«, auf die solche Gattungsbezeichnung kaum paßt, und die doch in ihrer urwüchsigen Kraft Eindruck machen, mit der Bewegtheit neuerer Damenbildnisse, die Pechsteins Tendenz zu großem Stil beibehalten und das Individuelle dennoch nicht verlieren. Dazu Stilleben von blühender Schönheit der Farbe, wie besonders eines von Kürbissen und Fischen. Oder ein Bild mit gedrängten Segelbooten in einem Hafen. Zugleich fällt etwas von der alten Schwere ab. Kleine Variétéaquarelle, die zwischen den Ölbildern hängen, haben eine leicht beschwingte Grazie, wie man sie bei Pechstein noch nicht kannte. Zugleich bewährt sich der Künstler neuerdings als außerordentlicher Beherrscher der Glasmalerei. Die Entwürfe und die ausgeführten Stücke, die in der trefflichen Werkstatt von Gottfried Heinersdorff in Berlin hergestellt wurden, beweisen wiederum, wie sehr seine absolute Farbenfreude in diesen dekorativen Arbeiten, in denen das stoffliche Thema gleichgültig ist, wenn sie nur koloristische Pracht und Stimmung entfalten können, ein lohnendes Feld findet. — Daneben sieht man jetzt bei Gurlitt Tierbilder eines französischen Schweizers J. P. Niestlé, der sich unmittelbar an Liljefors geschult hat; so sehr, daß seine Arbeiten oft fast wie Kopien des schwedischen Meisters anmuten. Die Arbeiten sind auch abgesehen von dieser Unselbständigkeit ungleich im Werte. Namentlich stört ein kaltes Grün der sommerlichen Landschaften, während die Herbststimmungen mit ihrem Graubraun und ihrem leicht bewölkten Himmel mehr ansprechen. Schließlich tritt ein jüngerer Wiener Victor Hammer mit kleinen Porträts auf, bei denen man an Waldmüller denkt, ohne daß die Biedermeier-Anmut dieses Altösterreichers hier einen vollberechtigten Erben gefunden hätte, und die daneben an intime Bildchen des Dänen Hammershöi erinnern, in dessen Namen der unseres Neulings anklingt. —

In den Ausstellungsräumen des »Sturm« sieht man kubistische Experimente des Franzosen Delaunay, der das doktrinäre Rezept Picassos zu seltsamen Gebilden benutzt. Delaunay hat meistens dasselbe Thema: einen Blick aus einem Fenster in eine Pariser Straße, aber dies Motiv wird völlig aufgelöst in flimmernde kleine Farbenflächen, die sich in Gestalt von Quadraten, Dreiecken, Rhomben und Trapezen durcheinanderschieben, ohne daß auch nur entfernt von einem Wirklichkeitsabbild die Rede wäre. Die Art, wie hier mit ganz reinen Farben ein zartes kaleidoskopisches Spiel getrieben wird, ist ohne Zweifel interessant. Aber die Bilder zerfließen so sehr in nebelhafte Phantasien auf ihre Objekte, daß man zu keinem faßbaren Eindruck gelangen kann.

Während in den Ausstellungen des »Sturm« die Angelegenheiten der neuen Malerei ein wenig literarisch behandelt werden, hat Berlin doch jetzt auch einen jungen Kunsthändler gefunden, der diese Dinge mehr im Kern anpackt. Es ist J. B. Neumann, der im Jahre 1911 am Kurfürstendamm eine Buch- und Kunsthandlung eröffnete und nun vorsichtig weiter auszugreifen beginnt, um in einem zweiten Geschäftslokal für die aufsteigende Generation Propaganda zu machen. Am Kurfürstendamm, wo er ein »Graphisches Kabinet« eingerichtet hat und von Zeit zu Zeit ganz ausgezeichnete kleine Ausstellungen arrangiert, findet man gegenwärtig eine reiche Kollektion von Reinhold Hoberg, dem tüchtigen Leiter der »Pan-Presse«, einem ungemein vielseitigen graphischen Talent. Hoberg ist ein Meister in allem Technischen, als Zeichner, Radierer, Lithograph nicht nur schlechthin »bewandert«, sondern mit den intimsten handwerklichen Finessen vertraut, von einer Sicherheit des Ausdrucks, die den verschiedensten Motiven und Stimmungen gerecht wird. Küsten- und Meerszenen von klarer Bestimmtheit der Liniensprache wechseln mit impressionistisch hingesetzten Landschaften in weit ausholenden Liebermannstrichen, idyllische Baumgruppen von malerischer Haltung mit geistreich andeutenden Impromptus von der Peripherie Berlins, farbige Zeichnungen, die an Pastellwirkungen streifen, mit schnell erfaßten Gruppen aus Cafés und Restaurants, die mir besonders gelungen erscheinen. Für Hobergs Lust an Abwechslung aller Art mag die zufällige Zusammenstellung zweier kleiner Radierungen im gleichen Rahmen als Symbol gelten, von denen die eine etwas wie eine Szene im Cabinet particulier gibt, während die andere die Überschrift »Christus und die Ehebrecherin« tragen könnte. Doch gleich bleibt sich fast durchweg des Künstlers bewundernswerte Beherrschung der Nadeln, Platten, Ätz- und Druckgeheimnisse.

Jenes zweite Geschäft Neumanns also, erst vor ein paar Wochen eröffnet, gilt der Malerei. Es ist aufs bescheidenste einquartiert, in ein paar kleinen Läden im »Niedrig-Parterre« eines Hauses in der stillen Schillerstraße zu Charlottenburg. Es liegt ganz abseits und rechnet kaum auf das große Publikum, sondern vorläufig nur auf die kleine Zahl der nie ganz aussterbenden Idealisten, die auf neue Talente fahnden. Von »Ausstattung« und »Aufmachung ist da nicht die Rede. An den Wänden hängen eben Bilder, in ziemlichem Durcheinander, aber doch nach sehr geschmackvoller Auswahl zusammengestellt. Neumann

hat es bei der ersten Ausstellung, die er hier vorführt, verstanden, von den jüngeren Begabungen, die sich in Berlin mühen, bezeichnende und möglichst gelungene Arbeiten aufzuspüren. Das ist alles noch auf den Wegen der Entwicklung, des Suchens, noch ohne Anspruch auf Abgeschlossenheit, aber doch zusammengehalten von der großen Sehnsucht, auf den Wogen des fortgeführten Impressionismus oder des Rückschlages gegen seine Prinzipien zu einem malerischen Stil der Zukunft zu gelangen. Man notiert etwa ein Stilleben und das Porträt eines jungen Mädchens am Meer von H. Dornbach, einen figurenreichen, recht interessanten Kampf nackter Gestalten am Wasser von Hasler, einen von heller Sonne beschienenen Garten von Bloch, individuell aufgeführt. Porträts von Kerschbaumer, Fräulein von Zitzewitz, Hans Rosenberg, eine Landschaft mit prachtvollem Licht von Boje Postel, ein großes Bild zweier dänischer Bauernkinder von Freese, dazu ein famoses Stilleben aus bunten Feldblumen von Franz Heckendorf — bis auf diesen sind es fast alles unbekannte Namen. Und ebenso viele Hoffnungen. Ein paar jüngere Franzosen gesellen sich hinzu: Othon Friesz, Manguin, Herbin, Vlamingk, Girieud — auch hier erfreut das gute Verständnis, mit dem die Wahl getroffen ist. Von einem jungen Österreicher Friedrich Feigl sieht man eine Kollektion. Er strebt auf eigene Faust, ohne näheren Zusammenhang mit den andern, vorwärts; aber doch noch nicht in einer eigenen Art. Feigl, der, wie man sieht, vor sechs und sieben Jahren noch auf die Wirkungen heller farbiger Harmonien ausging, hat sich inzwischen mit einem eigentümlichen, fast altmeisterlichen Helldunkel eingelassen, bei dem er die verschiedenartigsten Anlehnungen sucht. In Holland malte er Landschaften im Stil der alten Niederländer, in England etwa à la Wilson plus Constable. Eine Szene am Bahnhof stammt von Daumier. Porträtversuche erinnern gar an Lenbach. Es steckt viel angeborenes Können in allen diesen Dingen, ohne daß man bisher einen Willen bemerkte. Aber man glaubt zu spüren, daß aus solchen Ansätzen einmal etwas reifen werde.

SAMMLUNGEN

Die Sammlungen des **Berliner Kupferstichkabinetts** haben wieder eine Reihe interessanter Neuerwerbungen gemacht, u. a. eine Federzeichnung Adam Elsheimers, Christus und zwei Apostel. Dann ist da eine von Dr. P. von Schwabach in Berlin geschenkte prunkvolle Zeichnung einer Anbetung der Könige, eine niederländische Arbeit aus der Zeit um 1520, und ein großes mit Gold gehöhtes Blatt eines seltenen späten Italieners, des Ligozzi, Christus als Weltrichter. Von Liebermann wurden mehrere neue Arbeiten geschenkt, von Edvard Munch Radierungen und Steindrucke. Unter den Ankäufen ist ein federgezeichneter kleiner heiliger Bischof des Nürnbergers Hans von Kulmbach und ein Studienblatt des interessanten Brescianers Girolamo Romanino. Unter den Holzschnittbüchern fesselt ein Nürnberger Druck des Jahres 1488: Bruder Claus mit interessanten sittenbildlichen Holzschnitten und ein Baseler Druck von 1507 mit einer Arbeit des Künstlers D. S. Von Modernen wurden Bracquemonds fliegende Vögel, mehrere Steindrucke von Delacroix, darunter die Große Oper, die radierte Windmühle des Haager Meisters Jacob Maris und Manets »Katze mit Blumen« angekauft.

Frankfurt a. M. Das **Städelsche Kunstinstitut** hat soeben einige **Neuerwerbungen** in die Galerie eingereiht, die zunächst eine sehr erfreuliche Abrundung des Besitzes an Werken der großen französischen Malerei des 19. Jahrhunderts für das Museum bedeuten, darüber hinaus aber durch ihren Wert den allgemeinen Kunstbesitz Frankfurts in bedeutsamer Weise vermehren. Es sind drei kleine frühe Corots, sogenannte »Corots d'Italie«, zwei Landschaften und das Brustbildnis einer jungen italienischen Bäuerin. Ganz verschieden sind die beiden Landschaften. Die eine, eine waldige Gebirgslandschaft bei Marino in den Albanerbergen wiedergebend (erworben aus der Karl Schaubschen Stiftung auf der Versteigerung der Sammlung Jean Dollfuß; Nr. 22 des Versteigerungskataloges; Nr. 308 des Kataloges der Vente Corot 1875; Nr. 158 des Verzeichnisses von Robaut-Moreau Nélaton), ist im Allgemeineindruck dunkel. Ein nach der Tiefe hin abfallendes, bewaldetes Tal, das ganz in dunklen, grünen, grauen und bräunlichen Tönen gehalten ist, öffnet sich nach hellerem flachen Land; ein bewegter, feuchter, von geballtem, grauem Gewölk bedeckter Himmel liegt darüber. — Ganz hell und duftig ist die zweite Landschaft: Blick auf Marino. (Erworben auf der Versteigerung der Sammlung Henri Rouart; Nr. 107 des Versteigerungskataloges; Nr. 270 des Kataloges der Vente Corot 1875; Nr. 153 des Verzeichnisses von Robaut-Moreau Nélaton.) Die Stimmung ist die des frühen Morgens. Noch liegen schwere Schatten am Abhang des nach der Ebene hin abfallenden Hügelrückens, auf dem der Ort liegt. In ganz hellem silbrigen Dunst liegt die in zarten violetten und blauen Tönen gegebene Ebene, die in einen hellen, schimmernden Himmel übergeht. — Die »Italienerin« (erworben aus der Schaubschen Stiftung auf der Versteigerung der Sammlung Henri Rouart; Nr. 147 des Versteigerungskataloges. Bezeichnet links »Corot«) entfaltet den ganzen milden und herben Charme Corotscher Frauendarstellungen. Der farbige Charakter ist tief, warm, sonor. — Eine sehr interessante Erwerbung ist das Bildnis des Schriftstellers Villiers von Puvis de Chavannes. (Signiert und datiert 1851. Erworben aus der Schaubschen Stiftung auf der Versteigerung der Sammlung Henri Rouart; Nr. 267 des Versteigerungskataloges.) Das Bild steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu den gehaltenen, architektonischen, hellfarbigen Historienbildern des Malers. Die dramatische, fast erregte Art, mit der der Dargestellte wiedergegeben ist, die breite, bewegte Art der Malerei, die kräftige Dunkelfarbigkeit läßt zunächst eher an Géricault als an Puvis de Chavannes denken. Übrigens kann man das im Städel selbst gut beobachten, da Puvis' große »Magdalena in der Wüste« in demselben Kabinett hängt wie das Porträt. — Ein sehr wertvoller neuer Besitz ist Degas' Bild »Musiciens à l'orchestre« aus dem Jahre 1872. (Eigentum der Städtischen Galerie. Erworben aus der Pfungstschen Stiftung von Durand Ruel). Das Problem der Darstellung ist das gleiche wie das des Bildes im South-Kensington-Museum aus dem gleichen Jahre: Der Blick auf eine Bühne mit Tänzerinnen über die Köpfe der Orchestermusiker hinweg. So bilden sich zwei Zonen: eine nahe, untere, dunkle mit den Köpfen der Musiker, den Notenblättern, Teilen der Instrumente, und eine entferntere, obere, helle mit den Gestalten der Tänzerinnen vor den Kulissen. Die gleichzeitig zeichnerische und malerische Bewältigung des Problems ist erstaunlich und einzigartig. Dazu kommt die kühne, ebenso eigenartige wie befriedigende Art des Ausschnittes. Eins mit der künstlerischen Gegeneinanderstellung der zwei Sphären ist die geistige. Sie kristallisiert sich in dem ernsten, schweren, bärtigen Musikantenkopf des Geigers links und in der duftigen Leichtigkeit der Prima Ballerina im Rampenlicht.

Gleichzeitig mit diesen neuen Erwerbungen haben auch Claude Lorrains große Osterlandschaft und die dem Piero di Cosimo zugeschriebene heilige Familie ihren Platz in den Räumen der Galerie gefunden.

A. W.

VERMISCHTES

× Der **Neubau des Berliner Opernhauses** bildet nach wie vor eine schwere Sorge der deutschen Kunstfreunde. Der sogenannte »dritte« Wettbewerb — in Wahrheit war es der erste, der weiteren Kreisen der Architektenschaft eine Beteiligung ermöglichte — hatte gewiß zahlreiche, sehr brauchbare Anregungen ergeben. Die fünf Entwürfe von Otto March, Jürgensen und Bachmann, R. Seel, Dülfer und Karl Moritz, die von der Akademie des Bauwesens als Jury aus den 68 eingelieferten Projekten herausgehoben und dem Ministerium zur Beachtung empfohlen worden sind, brachten nach jeder Richtung dem bisher von der Regierung Vorgeschlagenen gegenüber Neues: in der Bildung der Fassade, in der Grundrißlösung und in der Gestaltung des Königsplatzes, an dem sich der Neubau erheben soll. Aber auch andere Künstler, wie Rottmeyer in Braunschweig, wie Bruno Möhring und namentlich Poelzig in Breslau, traten mit originellen, beachtenswerten Ideen hervor. Man hatte allgemein die Empfindung, daß sich jetzt erst die Auffassung der großen und verantwortungsvollen Aufgabe zu klären beginne. Darum wurde auch der Ruf nach einer nochmaligen, nun wirklich öffentlichen, von allen Klauseln befreiten Konkurrenz laut. Aber dafür war die preußische Regierung nicht zu haben, und das Abgeordnetenhaus nickte zu ihren Darlegungen. Schön, sagten die Kunstfreunde, dann nehmt wenigstens den Künstler, dessen Entwurf, ohne in jedem Zuge eine schöpferische Großtat zu sein, das Problem am einheitlichsten, würdigsten und darum annehmbarsten gelöst hat: nehmt Otto March und vertraut ihm den Bau an, bei dessen Ausführung ja nun wohl noch Änderungen seiner Pläne vorgenommen werden können. Aber auch zu diesem Schritt, der nach Lage der Dinge der einzig vernünftige gewesen wäre, fanden weder Regierung noch Landtag die nötige Beherztheit. Und man einigte sich auf dem Boden eines schwächlichen und im Grunde haltlosen Kompromisses: für die Gestaltung des Königsplatzes soll ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben werden — gerade hierin hatte March Vorzügliches in Vorschlag gebracht; den Theaterbau selbst aber sollte das Arbeitsministerium unter Berücksichtigung aller positiven Anregungen, die der Wettbewerb gebracht, und unter Hinzuziehung »eines freien Künstlers« selbst weiter betreiben. Damit kann niemand zufrieden sein. Denn es ist ein Kapitalfehler, auf diese Weise den Bau des Opernhauses und die Platzgestaltung zu trennen, wenn etwas Einheitliches von großem Zuge zustande kommen soll. Und wer soll der »eine freie Künstler« sein? Man munkelte allgemein: March! Aber eine bindende Verpflichtung ist nicht erfolgt. Der Name wurde nicht einmal genannt. Also wer wird es sein? Und: wird dieser Künstler mit dem Ministerium, das sich in dieser Angelegenheit von vornherein seltsam genug benommen hat, wirklich fruchtbar zusammenarbeiten können? Wie man in Berliner Kunstkreisen die Haltung dieser Behörde beurteilt, mag man aus dem Gerücht entnehmen, das entstand und geglaubt wurde, obschon es denn doch wohl in Preußen undenkbar ist, daß etwas ähnliches zutrifft: aus dem Gerücht nämlich, das erzählt, der Regierungsbaumeister Grube, dessen unzulänglicher Entwurf vor einem Jahre vom Ministerium so eindringlich empfohlen wurde, solle aus dem Staatsdienst austreten, um dann — als »freier Künstler« hinzugezogen werden zu können! Nun, das wird wohl kaum eintreffen. Aber so viel steht fest: das Schicksal dieses gewaltigen künstlerischen Unternehmens ist noch völlig im Nebelhaften, und mit größtem Argwohn sieht man dem Fortgang der Sache entgegen.

In **Pisa** erscheint seit Januar eine neue Kunstzeitschrift **»Bullettino Pisano d'Arte e di Storia«**, geleitet von Pèleo Bacci, dem Soprintendente ai monumenti di Pisa. Die Zeitschrift wird monatlich ausgegeben und soll hauptsächlich die neuesten Ergebnisse archivalischer Forschungen dem Publikum nahebringen. Das Bullettino will im großen und ganzen das Programm der Miscellanea fiorentina von 1886 wieder aufnehmen. Der Name des Herausgebers verspricht Gutes.

FORSCHUNGEN

Im Repertorium für Kunstwissenschaft (1912, Heft 4/5) publiziert Johannes Kurzwelly einen Aufsatz über **»Buffalmaco- und Traini-Fragen«**. Der Verfasser, der auch den Buffalmaco-Artikel in dem 1911 erschienenen 5. Band von Thieme-Beckers Künstlerlexikon verfaßt hat, gibt zuerst einen Überblick über den augenblicklichen Stand der Buffalmaco-Forschung, indem er Pèleo Baccis Forschungen (im Bolletino d'Arte 1911) zum Ausgangspunkt nimmt und auf Grund eingehendster Quellenstudien einige Ergänzungen zu den bisher bekannten Tatsachen hinzufügt. Besonders wichtig erscheint die Feststellung, daß Buffalmaco nicht als ein Nachfolger, sondern als ein Zeitgenosse Giottos zu betrachten sei. Gelegentlich der Pisaner Camposantofresken wird auch einiges über Traini mitgeteilt. Zum Schluß geht der Verfasser auf ein Werk näher ein, das früher dem Buffalmaco zugeschrieben wurde und jetzt als Arbeit des Pietro Lorenzetti gilt: der Umiltà-Altar in der Akademie zu Florenz. Kurzwelly weist die auf Grund einer offenbar späteren Inschrift erfolgte Datierung dieser Arbeit auf 1316 zurück und setzt sie in die dreißiger Jahre des Trecento; als Autor möchte er Francesco Traini und nicht Pietro Lorenzetti angesehen wissen. *—l.*

LITERATUR

Hermann Bahlmann, *Johann Heinrich Tischbein* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 142. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 1911. 85 S. mit 14 Abb.).

Während der durch seine Beziehungen zu Goethe berühmte Joh. Heinr. Wilhelm Tischbein, Neffe Johann Heinrichs, bereits in mehreren Monographien und Untersuchungen behandelt worden ist, hat sich in neuerer Zeit niemand gefunden, der sich mit dem Schaffen seines Oheims näher befaßt hat. Nicht wunderbar: dessen Kunst ist, historisch genommen, nicht so interessant wie die Kunst des Jüngeren, und auch die äußeren Schicksale bieten geringeres Interesse. Wir kennen aus seinem Leben sogar nur die Hauptmomente. Geboren 1722 im Dorf Haina als Sohn eines Bäckers, in Kassel ausgebildet, verdankt er seine späteren Erfolge der Gunst des Grafen Stadion, der, auf ihn aufmerksam geworden, ihn 1743 nach Paris zum Studium unter Charles André Vanloo schickt, wo er fünf Jahre bleibt. Daran schließt sich ein dreijähriger Studienaufenthalt in Venedig, wo er bei Piazzetta arbeitet, und in Rom. Mit dreißig Jahren wird er Hofmaler des Landgrafen Wilhelms VIII., dann seines Nachfolgers Friedrichs II. und bleibt in dieser Stellung, seit 1776 Leiter der neugegründeten Kunstakademie, bis zu seinem Tode 1789 in Kassel tätig, gegen sein Lebensende durch ein Augenübel schwer behindert.

Tischbein war, alles in allem, ein mittelmäßiges Talent, dem auch in seinen guten Arbeiten ein stark provinzieller Zug anhaftet: nur ganz selten erhebt sich seine Kunst über eine gewisse Nüchternheit hinaus. Die Gleichmäßigkeit seiner Kunst in ihren verschiedenen Phasen steht dem Versuch chronologischer Scheidung hemmend im Weg. So behandelt Verfasser den Meister nach den verschiedenen Stoffgebieten, in denen er sich bewegt: Porträt, Geschichte und Mythologie, religiöse Bilder, Gesellschaftsstücke und Landschaften. Er legt den Hauptnachdruck auf das, was

Tischbein als Maler der Historie und Mythologie geleistet hat; unseres Erachtens nicht ganz mit Recht, denn nicht *eine* Leistung auf diesem Gebiet darf sich seinen besten Bildnissen gleichwertig an die Seite stellen. Betont doch Verfasser selbst, daß Tischbeins Stärke nie im Ausdruck gelegen hat, woher denn seine historischen Kompositionen so oft leer wirken.

Will man sich Tischbeins Kunst nähern, so kann es nur von den (nicht allzu zahlreichen) guten Porträts her geschehen; vor allem den beiden schönsten im Schloß Wilhelmsthal, der Gräfin Stadion und der Landgräfin Maria von Hessen, geb. Prinzeß von England. Ich meinerseits reihe gern diesen das koloristisch exquisite Porträt von Tischbeins zweiter Frau in der Kasseler Galerie an, dem Verfasser nach meiner Auffassung nicht ganz gerecht wird, während er das Porträt des »Fürsten von Bückeburg« — wie neuerdings festgestellt wurde, ist es Graf Wilhelm von der Lippe-Bückeburg — nach seinen künstlerischen Verdiensten etwas überschätzt. Verhältnismäßig wenige, aber recht anmutige Interieurs mit Bildnissen hat Tischbein gemalt: einige in Wilhelmsthal; ein besonders gutes Stück, den Maler selbst und seine Tochter darstellend, erwarb kürzlich das Kaiser-Friedrich-Museum (vgl. Amtliche Berichte Dezember 1912, S. 38).

Bei Vergleichen mit anderen Meistern seiner Zeit verliert Tischbeins Schätzung ganz erheblich. Nicht nur an den großen Engländern gemessen; auch Anton Graff darf er sich, namentlich in den männlichen Porträts, nicht von fern vergleichen. Selbst innerhalb der eigenen Familie muß er die alte Stellung jetzt an einen seiner Neffen abtreten: Friedrich August, gestorben 1812, von dessen hohen malerischen Qualitäten die Leipziger Porträtausstellung dieses Jahres zuerst den richtigen Begriff gab. Auf ihn weist Verfasser mit Recht in seiner Schlußbetrachtung hin.

Ein fleißig gearbeiteter Katalog, leider nach Gegenständen, nicht nach dem Aufbewahrungsort geordnet, beschließt das nützliche Buch. *G. Gr.*

Jos. Aug. Beringer, *Emil Lugo.* Geschichte seines Lebens und Schaffens. Mit 12 Abbildungen nach Werken des Künstlers. Im Verlage des Verfassers. Mannheim 1912. Geschmackvoll ausgestatteter Band von 109 Seiten Text.

Der Verfasser hat allen Freunden ernster Kunst ein schönes Geschenk gemacht durch diese von Verehrung und Freundschaft diktierte Biographie des Malers Emil Lugo (1840—1902). Vortrefflich ist es ihm gelungen, das an inneren Kämpfen so reiche von äußeren Erfolgen erst spät gekrönte Lebensbild des edlen Künstlers zu entwickeln. Das schöne Verhältnis des Direktors Schirmer zum geliebten Schüler, der rastlose Fleiß desselben, die freundschaftlichen Beziehungen zu den besten Mitschülern, besonders Karl Wagner, all das ist mit viel Wärme und Treue geschildert und die Einwirkung des 1863 in Karlsruhe auftauchenden interessanten Malers Canon auf den nun zwanzigjährigen besten Schüler der Anstalt ins rechte Licht gesetzt. Lugos große, edle Begabung für die stilistische Landschaft hatte damals eine wundervolle Komposition als Abschluß der Karlsruher Studienjahre gezeitigt, eine »Jagd der Diana«. Canon hatte die Figuren hineingemalt. Die Berührung mit dem geistesverwandten Hans Thoma ward für Lugo der Beginn einer fruchtbringenden treuen Freundschaft fürs ganze Leben. Nach solchen starken, hochinteressanten Anregungen bedeutete die Rückkehr in die Heimat ein Kaltstellen des Genius. Nur die herrliche, freigebige Natur, an welche sich nun unser Künstler mit allen Seelenkräften anklammerte, tröstete ihn für den Verzicht auf den Umgang mit geistesverwandten Seelen. Eine zarte Neigung zu einer Schülerin, die auch erwidert wurde, abgerechnet, war Lugos Lebenspfad nicht von den Sonnenstrahlen der Liebe beschienen. Im übrigen war es eine Zeit bitterer innerer Kämpfe; doch drang der zum Selbstquälen Geneigte doch zur ersehnten Festigung und Klarheit durch. Zahlreiche Zitate aus Briefen an Freunde und Bekannte lassen uns klar in seine edle Seele schauen. Die Erfolge mußten für ihn, der den gesuchten Effekten in seinen Gemälden geflissentlich aus dem Wege ging, durch hoffnungsloses Beschicken der Kunstvereinsausstellungen, natürlich ausbleiben. — Wir atmen hoch auf, als diese Erfolge sich doch endlich einstellen, als ihm durch Kunstfreunde, die sein Streben verstanden, Aufträge wurden. So gelang es ihm, seinen heißen Wunsch, Dresden und dessen Galerie zu sehen, verwirklichen zu können. 1869 begleiten wir ihn dahin. Kurz war der Aufenthalt. Wir freuen uns für ihn, wenn in dieser Zeit sein Leben durch freundschaftliche Beziehungen zu geistvollen Männern und Frauen einen reichen Inhalt bekommt, die Lebensfreude, die ihn zuverlassen drohte, wieder die Oberhand gewinnt. 1871 kam hinzu der Verkauf mehrerer Bilder und die Verleihung eines Reisestipendiums von seiten der badischen Regierung für längeren Aufenthalt in Italien. Nachdem noch München besucht war, ging es direkt nach dem Lande seiner Sehnsucht. Überglücklich brachte Lugo drei segensreiche, überaus fruchtbare Jahre in Rom zu, bis sein schwacher Körper, klimatischen Einflüssen nur schwer trotzend, ihn zwang, die Heimat aufzusuchen. Dadurch gekräftigt, sehen wir ihn nach Rom zurückkehren und in Neapel und Capri im Genusse jener herrlichen Natur schwelgen. Von neuem erkrankt, mußte er nach vierjährigem Aufenthalte in Italien diesem den Rücken kehren; manch schönes Werk und eine Menge der wertvollsten Studien waren die schöne Frucht dieses Aufenthaltes. Nach Überwindung der Enttäuschungen, die dem aus des Südens Herrlichkeit nach Deutschland Zurückkehrenden nicht erspart blieben, war ihm 1885 vergönnt, in Freiburg selbst ein für ihn von seinem Bruder erbautes Atelier zu beziehen. In dem Dichter Jensen hatte er mittlerweile einen lieben Freund gewonnen, in dessen Familie er sich wie zu Hause fühlte. (Seine eigene Familie war indessen fast ausgestorben.) Als dann Jensen nach München übersiedelte, konnte Lugo nicht widerstehen, den Freund zu begleiten. Im Jahre 1888 siedelte er dorthin über. Nur noch vier Jahre des Lebens sollten ihm beschieden sein. Doch wurde der Lebensabend des seltenen Künstlers noch erhellt durch Anerkennungen der verschiedensten Art sowohl Ankauf seiner hervorragendsten Schöpfungen, sowie durch Verleihung eines hohen Ordens von seiten des Großherzogs Friedrich. Ergreifend schildert der Verfasser das Lebensende des Meisters am 4. Juli 1902. Auf dem Friedhofe der Fraueninsel im Chiemsee haben die Freunde Jensens ihm das Grab bereitet. — Die Bedeutung Lugos als Landschaftsmaler höchsten Stiles ist in dem schönen Buche aufs klarste gezeichnet, seinem Werte nach aufs treffendste geschildert. Unterstützt wird für den Leser das Gesagte durch die vortrefflichen Reproduktionen in Vollbildern nach Werken des Künstlers. Als Titelblatt ziert das Buch ein Bildnis Lugos nach einem Gemälde von Maria Jensen. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke, nach den Jahren der Entstehung geordnet, nebst Angabe der derzeitigen Besitzer, bildet den Anhang der Biographie. *A. Wolf.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 23. 7. März 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KASSELER BRIEF

Der Stadt Kassel ist es nicht beschieden gewesen, in der Geschichte der neueren deutschen Kunst eine irgendwie nennenswerte Rolle zu spielen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Wohnsitz des älteren Tischbein nicht ohne Bedeutung für das Kunstleben in Deutschland, verlor es in der Folgezeit den Ehrgeiz, eine führende Stellung einzunehmen. Die Kunstakademie, vom Landgrafen Friedrich II. 1775 gegründet, hat sich niemals zu einer Pflanzstätte eigentümlicher Begabungen entwickelt.

Eine neue Phase für dieses Institut hat mit der Berufung Hans Oldes an die Spitze begonnen. Olde, der Schleswig-Holsteiner, ein Jahrzehnt hindurch Leiter der Kunstakademie in Weimar, ist als einer der stärksten und kräftigsten Potenzen bekannt aus dem Kreise derer, die die letzte (oder sagt man jetzt besser: vorletzte?) Epoche deutscher Malerei eingeleitet und ihr die Richtung gegeben haben. Oldes Bestreben ging dahin, der Akademie frisches Leben zuzuführen, und er hat versucht, dies dadurch zu erreichen, daß er eine Reihe von jüngeren Leuten berief, die ihr Atelier in der staatlichen Anstalt haben, aber frei von den eigentlichen Lehrpflichten sind. Ein Experiment, von dem man hoffen darf, daß es glückt: es muß nur erst genügend unter der Jugend in Deutschland bekannt sein, wieviele erfreulichen Talente sich gegenwärtig in Kassel zusammengefunden haben und bereit sind, ihr Können lehrend weiter zu geben.

Einige dieser jüngeren Kräfte haben sich schon einen guten Namen gemacht. Als Doyen muß Burmester genannt werden, weder an Jahren, noch an Leistungen mehr zur Jugend zu rechnen, obschon er sich in seinem Schaffen die volle Frische eroberungsfroher Jugend gewahrt hat, aus Kiel kommend; Otto Höger, vor einigen Jahren mit dem Villa Romana-Preis des deutschen Künstlerbundes ausgezeichnet, und in mehreren Sommern italienischen Aufenthaltes zu einem edlen Figurenstil sich heranbildend; Siegmund, ebenfalls durch südliche Eindrücke in seinem Farbensehen bestimmt, der, kaum hier festen Fuß fassend, der nächsten Umgebung Kassels die reizvollsten Motive absieht, Edmund Schäfer, der die Eindrücke weiter Weltreisen in pikanten graphischen Arbeiten fixiert hat, Odefey, Valett, Rohmeyer, J. van Brackel, lauter viel versprechende und interessante Talente.

Es lag nahe, daß der Kunstverein zu Kassel zunächst die Bestrebungen dieser frischen Schar in seinen Ausstellungen hier bekannt machte. Da erlebte man denn das Schauspiel, daß das Streben und Wollen dieser Künstler nicht nur keine Sympathien fand, sondern heftige Opposition hervorrief. Man konnte sich in die Zeiten zurückversetzt glauben, da die »Elfer« ihre erste Ausstellung in Berlin bei Schulte veranstalteten und der allgewaltige Pietsch allen, die es hören und nicht hören wollten, bewies, wie widerwärtig, schlimm, aller echten und wahren Kunst (diese schönen Worte echt und wahr müssen bei solchen Gelegenheiten immer herhalten) völlig entgegengesetzt dies wäre. Das Schauspiel erlebten wir hier also aufs neue: aber während die Ausstellungen des Kunstvereins, mögen sie qualitativ noch so gut sein, meist gänzlicher Teilnahmlosigkeit unseres Publikums begegnen, so war diese, weil man sie allgemein verschrie, um so eifriger besucht, aufs heftigste umstritten — und so standen Probleme bildender Kunst für einige Wochen im Mittelpunkt des Interesses.

Und das mag denn eine gute Vorbereitung sein für das größere Unternehmen, das in wenigen Monaten hier ins Leben treten soll, die Deutsche Kunstausstellung, die der Vorstand des Kunstvereins vorbereitet hat, um seinerseits bei der Tausendjahrfeier der Stadt nach seinen Kräften mitzutun. Die Ausstellung wird im Orangerieschloß, dem schönen Barockbau aus der Zeit des Landgrafen Karl, stattfinden, der mit einigen inneren Herrichtungen zu einem überaus reizvollen Rahmen für das Unternehmen gestaltet werden kann. Das Bestreben ging dahin, von der gegenwärtigen deutschen Kunst (daher unter Ausschluß der Verstorbenen und der Ausländer) einen Begriff zu geben; um dies Ziel zu erreichen, wurde an allen wichtigen Plätzen in Ateliers und auf Ausstellungen das Material zusammengesucht. Es lag uns nicht sowohl daran, das Neueste und Unedierte zu bekommen, sondern möglichst, was einen jeden Künstler gut repräsentiert. Der Plan fand trotz der großen Konkurrenz gerade in diesem Jahre überall freundliche Aufnahme, und von den etwa 150 Künstlern, die persönlich eingeladen sind, haben bereits gut zwei Drittel die Werke, um die sie gebeten wurden, zugesichert. Mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum wurde die Höchstzahl der Werke des Einzelnen auf drei festgesetzt und nur eine Ausnahme gemacht: der Erste der in Hessen geborenen Künstler, Carl Bantzer, wird sich mit einer größeren Zahl von Arbeiten darstellen.

Neben der Repräsentation des ganzen Deutschland werden die in Hessen-Kassel geborenen oder dort ansässigen Künstler ihren Platz billig beanspruchen dürfen. Sie aber werden ihre Arbeiten einer Jury vorzuführen haben, der u. a. Bantzer und Olde angehören.

Der Plan der Kunstausstellung hat in der Bürgerschaft eine erfreuliche Anteilnahme gefunden. Zunächst bewilligte die Stadt 10000 Mark zu den Kosten, dann zeichneten Private nahezu 50000 Mark Garantiefonds und gingen Kaufverpflichtungen von fast 70000 Mark

ein, so daß hinsichtlich des Verkaufs den Künstlern günstige Chancen sich eröffnen. Auch hat in den neuen Etat 5000 Mark für Ankäufe die Stadt eingesetzt, diese aber nicht nur für das laufende Jahr, sondern es besteht die Absicht, jedes Jahr vor der Hand die gleiche Summe zu Ankäufen von Werken neuerer Kunst aufzuwenden und damit den Grund für eine später zu begründende städtische Sammlung zu legen.

Die Stadt Kassel, die bisher sich des kostbaren Besitzes alter Kunst erfreuen durfte, aber nicht die Pflichten daraus ableitete, zu denen ein solcher Reichtum eigentlich ermahnte, wird aber nicht nur hier etwas tun; auch das neue Landesmuseum wird sich städtischer Beihilfe erfreuen dürfen. Diese großartige Neugründung, die im Laufe des Sommers der Öffentlichkeit übergeben werden soll, wird namentlich die (außer in Fachkreisen) nicht genügend bekannten, bedeutenden Sammlungen kunstgewerblicher Gegenstände aufnehmen, die man bisher im Erdgeschoß der Gemäldegalerie fand, ferner die Antiken aus dem Museum Fridericianum. Dazu kommen neu: ausgewählte Gegenstände aus dem Besitz des hessischen Geschichtsvereins, bisher in Marburg bewahrt, einige erlesene Objekte aus Schlössern, namentlich von der Löwenburg auf Wilhelmshöhe; eine reiche, in Jahren unermüdlichen Suchens vereinigte Sammlung von Gegenständen aus bäuerlichem Besitz usw. All das, dazu die Fahnen und Uniformen der kurhessischen Armee, wird der wundervolle Bau von Theodor Fischer umschließen, der so viele Diskussionen in der Stadt hervorrief, weil er so sehr einfach und monumental ist, und in der eigenartigen Fensterordnung jedem den Zweck der Anlage verrät. Daß er sich aufs feinste in das Stadtbild einfügt, diesen kleinen Umstand übersah die bürgerliche Kritik.

Während so die kunstgewerbliche Sammlung aufs reichste vermehrt neuem Leben entgegensieht, hat die Gemäldegalerie nur durch die seit bald Jahresfrist vollendete Neuordnung sich zu beleben vermocht; eine wesentliche Bereicherung aber ist bei den gegenwärtigen Zeiten mit ihren die höchsten Erwartungen stets überbietenden Preisen ausgeschlossen. Das hatte Oskar Eisenmann noch vor zwanzig und dreißig Jahren gekonnt; in der Gegenwart ist es bei einem kleinen Etat kaum noch möglich. So kann eigentlich nur von *einer* Vermehrung dieses stolzesten Kunstbesitzes zu Kassel gesprochen werden: von zehn Ölskizzen Friedrich August Tischbeins. Er gehört auch zu der Gruppe der Künstler, für deren Nachruhm eine Zeit kommen mußte, die eine für koloristische Qualität verfeinertes Gefühl besaß. Vielleicht hatte der eine und andere einmal vor den feinen Pastellen Halt gemacht, die man im Haag und in Amsterdam von ihm sieht; aber erst die Leipziger Porträtausstellung des vergangenen Jahres hat ihm den gebührenden Platz in der Geschichte der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts gesichert. Und fast noch besser als seine ausgeführten Porträts, gewiß geistvoller sind diese Skizzen, die, durch Feuchtigkeit unscheinbar geworden, sich in den der Galerie seit Jahren gehörigen Albums mit Kupfern und Zeichnungen aller möglichen Tischbeins fanden. Von Hauser gereinigt, konnten sie zuerst im Vorjahre in Leipzig gezeigt werden und bilden jetzt eine besonders reizvolle Gruppe innerhalb der deutschen Bilder des vorvorigen Jahrhunderts. Von Wilhelm Tischbein, dem dank seinen Beziehungen zu Goethe berühmtesten (doch wahrlich nicht besten) Mitglied der an Künstlern so reichen Familie, besaß die Galerie bisher nichts. Jetzt ist sie durch private Schenkung in den Besitz von zwei Bildern und einer größeren Zahl von Zeichnungen gelangt. Das eine Bild mythologischen Inhalts (Pygmalion) ist eine für den Maler merkwürdig tonige Skizze »in Rembrandts Manier«, das andere stellt in der bekannten antikisch stilisierenden Art des Meisters eine Tochter von ihm dar.

Zum Schluß mag noch einer zur Weihnachtszeit erschienenen Publikation gedacht sein, weil sie das sehr beachtenswerte (und leider von Fremden wenig beachtete) Alte Kassel zum Gegenstand hat. Als zweites Heft einer Serie »Alt-Hessen« erschienen (Verlag N. G. Elwert in Marburg), führt diese Publikation die wichtigsten Typen im Bilde vor, und in einer sehr reizvollen Einleitung skizziert der Verfasser, Dr. Holtmeyer, die historische Entwicklung der Stadtanlage und der einzelnen Häusertypen. Die verständige Art, wie er, ohne extravagante Forderungen zu stellen, für Bewahrung des wertvollen Besitzes eintritt, verdient allenthalben Beachtung, wo die gleichen Probleme zu lösen sind. Darum ist es mit großer Freude zu begrüßen, daß er vom 1. Oktober ab den Posten des Provinzialkonservators in Hessen übernimmt, als Nachfolger des Geheimrats von Drach, der in den Ruhestand tritt. *G. Gr.*

NEKROLOGE

Friedrich Offermann †. In Dresden ist am 24. Februar der Bildhauer Friedrich Offermann, ein geborener Hamburger, im 54. Lebensjahre gestorben. Er entstammte der Schule Hähnels an der Dresdener Kunstakademie und hat teils aus eigenem Antrieb, teils im Auftrage des Staates und von Gemeinden eine Reihe ansehnlicher Kunstwerke geschaffen. Zu der ersten Gattung gehören eine lebensgroße Kleopatra, die Vollfigur Schnitter Tod, die Halbfigur Macbeth, der Meuchelmörder (farbig), ein junges Mädchen auf einer steinernen barocken Pansfigur, ferner als Kabinettstücke ein Don Quixote, die Sonnenblume u. a. m. Für Marienberg i. Sa. schuf er im Auftrage des Staates das Standbild Heinrichs des Frommen, für das Hamburger Rathaus einen Johannes und eine Magdalene, für die Kreuzkirche zu Dresden die große Altargruppe, für den Eingang der Carolabrücke in Dresden die beiden großen Gruppen die segenbringende und die verderbliche Elbe, ferner Standbilder für die Kgl. Kunstakademie und für das Rathaus zu Dresden, für die Kirchen zu Zwenkau, Bautzen und Pegau. In der letzten Zeit wandte er sich wiederholt der Kleinkunst zu: allerlei Arbeiten für Porzellan, Silber und ähnl. bekunden einen vornehmen Geschmack. Seine Kunst wurzelte in einem gesunden und herben Realismus, der mit den technischen und stofflichen Mitteln wie mit den inneren Gesetzen des Schaffens genau vertraut war. Offermann war ein feingebildeter Mann und hat im Dresdener Kunstleben eine ansehnliche Rolle gespielt. Er war in den 1890er Jahren Vorsitzender des Vereins bildender Künstler Dresdens, später Vorsitzender der Dresdener Kunstgenossen-

schaft und als solcher auch eine Zeitlang der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft. Als solcher trat er für die Rechte der Künstler, besonders für die der Bildhauer mit Entschiedenheit ein und wußte für sie manche schätzenswerte Erfolge zu erzielen. Er hat auch die erste Gesamtausstellung von Werken sächsischer Künstler in Dresden zustande gebracht. Er war auch vielfach mit der Feder tätig; so schrieb er wiederholt in den ersten Bänden des »Kunstwart«, z. B. über farbige Plastik, dann einige Jahre die Kunstkritiken in den Dresdener Nachrichten, in den letzten Jahren trat er namentlich mit Wort und Schrift für wirtschaftlichen Zusammenschluß der Künstler, für juryfreie Ausstellungen u. ähnl. ein. Das Andenken des charaktervollen, vornehm gesinnten Menschen wird bei allen, die ihn kannten, in Ehren bleiben. *P. Sch.*

+ **Nürnberg.** Im Alter von 42 Jahren starb hier der Bildhauer Prof. **Alexus Ehrl.** Er war Schüler Hausmanns und hauptsächlich als Porträtist tätig.

PERSONALIEN

× **Berliner Architekten-Berufungen.** Zwei Stellen, die für die Ausbildung des Architekten-Nachwuchses in Berlin und damit in gewissem Sinne für die Entwicklung der norddeutschen Baukunst überhaupt von hervorragender Bedeutung sind, warten jetzt auf neue Besetzung: die ehemals von dem Dombaumeister Julius Raschdorff bekleidete Professur an der Technischen Hochschule und Johannes Otzens Meisteratelier an der Akademie der Künste. Es ist wichtig, daß dieser »Ersatz« richtig gewählt wird. Man dachte erst an Theodor Fischer in München und Bestelmeyer in Dresden, die aber beide vorläufig an ihren jetzigen Wirkungskreis fest gebunden sind. Mit Recht fragen dazu die Berliner Architekten: könnten es nicht »schlimmstenfalls« auch Berliner sein? Bei der Verschiedenheit, die gerade die moderne Baukunst in den einzelnen Landschaften angenommen hat — und das ist gut so —, wäre sogar heute eine weitere Betonung des süddeutschen Elements in der Berliner Architektenschaft nicht ohne weiteres erwünscht. Daneben aber besteht, wie in Künstlerkreisen verlautet, eine andere Gefahr: daß nämlich auch auf diesen Posten wie auf so viele andere in der letzten Zeit, frühere Baubeamte, Angehörige des Bautenministeriums berufen werden, die wohl für die Erziehung eines Nachwuchses von Baubeamten ganz nützlich sein mögen, aber künstlerische Anregungen, praktisches Atelierkönnen den künftigen freien Architekten selten vermitteln können. Auf diesem Wege würde die Architekturabteilung der Berliner Hochschule nur immer mehr gegen Dresden, München, Stuttgart usw. ins Hintertreffen kommen und unseren Privatarchitekten keine Ausbildungsmöglichkeiten mehr geben. Sollte in Berlin wirklich nicht ein freischaffender Baukünstler aufzutreiben sein, der nutzbringend auf die künstlerische und praktische Erziehung junger Architekten zu wirken vermöchte?

Prof. Dr. **Gabriel von Seidl**, dem hervorragenden Münchener Baukünstler, wurde vom Magistrat in München für seine Verdienste um den Ausbau der Stadt das **Ehrenbürgerrecht** verliehen.

× Der Landschaftsmaler **Carl Scherres** in Berlin vollendet am 31. März sein achtzigstes Lebensjahr.

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. **Richard Förster**, Ordinarius der klassischen Archäologie an der Breslauer Universität und Direktor des dortigen Archäologischen Museums, vollendete am 2. März sein siebzigstes Lebensjahr.

WETTBEWERBE

Zum Plakatwettbewerb für die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914, der unter den Mitgliedern des Deutschen Werkbundes veranstaltet worden ist, waren 141 Entwürfe eingegangen. Da sich kein Entwurf fand, dem als überragender Leistung der erste Preis hätte zugesprochen werden können, so wurden aus der Gesamtsumme der ersten drei Preise, drei gleiche Preise von je 750 Mark gebildet, die den Entwürfen von F. Heubner in München und Lucian Bernhard und W. H. Deffke in Berlin zuerkannt wurden; der vierte Preis von 400 Mark fiel an Julius Klinger in Berlin und der fünfte Preis von 300 Mark an Lucian Bernhard für einen weiteren Entwurf. Ferner wurden für je 250 Mark angekauft ein weiterer Entwurf von Deffke und zwei Entwürfe von Gustav Schaffer in Chemnitz.

An dem **Wettbewerb** für die neue Kgl. Kunstakademie in **Düsseldorf** haben sich 87 deutsche Architekten beteiligt.

DENKMÄLER

× **Hugo Lederer,** der zurzeit an seiner sitzenden Bismarckstatue für das rheinische Nationaldenkmal arbeitet, hat daneben das Modell des für Hamburg bestimmten **Heinedenkmals** fertiggestellt. Es zeigt den Dichter im Kostüm etwa der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, stehend; das rechte Bein kreuzt lässig das linke, so daß die rechte Fußspitze den Boden berührt. Die etwas kokette Grazie, die nur angedeutet ist, paßt nicht übel zum Charakter des Dichters; sie wird noch mehr durch die Haltung der Arme betont: die linke Hand hält, wie auf mehreren berühmten Heine-Porträts, den Kopf, während der linke Ellenbogen wieder von dem quer über den Oberkörper gelegten rechten Arm gestützt wird, dessen Hand — eine zarte, feingegliederte Hand — auf dem Glockenrock ruht. Das Antlitz leuchtet von rassigem Geist und jener Rätselmischung aus romantischer Träumerei und modernem Skeptizismus, die Heines Wesen entschied. Das Ganze hat wohl vorläufig einen etwas genrehaften Einschlag, der sich vielleicht bei der Ausführung noch zugunsten des monumentalen Ausdrucks verringern läßt. Aber die Gestalt ist so fein empfunden, daß solche Bedenken zurücktreten. Sie selbst, sowie ein kleiner Sockel, auf dem sie steht, ist in Bronze gedacht, während ein massiver Unterbau aus Muschelkalk diese Metallteile trägt. Außerdem ist Lederer zurzeit mit der Herstellung von Modellen für zwei Standbilder Fichtes und Savignys beschäftigt, die ihm der Senat der Berliner Universität in Auftrag gegeben hat. Die Statuen sollen vor der alten königlichen Bibliothek am Opernplatz Aufstellung finden, die ja jetzt die neue Aula der Hochschule nebst verschiedenen Kolleg- und Seminarräumen beherbergt. Schließlich hat der Künstler eine entzückende weibliche Gestalt im Tonmodell nahezu vollendet, die in schreitender Bewegung nach vorn die Arme ausbreitet, ganz ähnlich wie die Prachtstatue seines Athleten; aber es ist nun gerade interessant zu sehen, wie Lederer, der die letzten Jahre hindurch so gern in Muskeln schwelgte, nun, wie zur Erholung und Befreiung, einmal den zarten Körper eines jungen, eben erblühten Weibes behandelt hat.

AUSGRABUNGEN

Dem preußischen Abgeordnetenhause ist der **Entwurf eines Ausgrabungsgesetzes** zugegangen. Die vorgeschlagenen gesetzlichen Maßnahmen werden mit der Notwendigkeit begründet, das vaterländische Erbe an Bodenaltertümern gegen Gewinnsucht und Unverstand zu schützen. Ein entdeckter Gegenstand ist auf Verlangen

gegen Erstattung des Wertes an die Behörden abzuliefern. Die Ablieferung kann nur verlangt werden, wenn Tatsachen vorliegen, nach denen zu besorgen ist, daß der Gegenstand wesentlich verschlechtert wird, oder daß er der inländischen Denkmalspflege oder Wissenschaft verloren geht. Gelegenheitsfunde sind spätestens bis zum nächsten Werktage der Ortspolizeibehörde anzuzeigen. Ein Ausfuhrverbot sieht der Entwurf im Gegensatz zu den Schutzgesetzen anderer Länder nicht vor.

ARCHÄOLOGISCHES

Für die archäologische Verwaltung **Lybiens** hat das italienische Kolonialministerium eine besondere Abteilung unter Leitung Professor Lucio Marianis von der Universität Pisa eingerichtet. Zwei wissenschaftliche Inspektoren, Dr. Ghislanzoni und Dr. Aurigemma, werden die Ausgrabungen in Tripolitanien und Cirenaica leiten und für die Erhaltung der dortigen Altertümer sorgen.

AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. Der **Karlsruher Verein für Originalradierung** hat gegenwärtig im Kunstverein eine größere Kollektion ausgestellt. Ein wesentlicher Teil des Interesses fällt diesmal auf die Arbeiten einiger jüngerer Karlsruher Radierer. Besonders tüchtig erscheinen darunter die Blätter von Hermann Kupferschmid, der sowohl in der tonigen Widergabe impressionistischer Natureindrücke (Münchner Straßenbild) als in der geschlossenen Komposition und bestimmten Zeichnung mehr formaler Motive (Baggermaschine u. a.) ein gleich gediegenes Können zeigt. Noch unmittelbarer im Ausdruck, zugleich als eine stärkere persönliche Note, wirken die Impressionen, die Willy Egler aus Motiven alter spanischer Architekturen geschöpft hat. Sehr eindrucksvoll durch die wuchtige malerische Behandlung der Massen wirken ebenso zwei Blätter (Bahnhofmotive) von Erwin Pfefferle. Die figürlichen Kompositionen von Siegrist (Arbeiterszenen) gehen auf eine breite Monumentalität in Charakteristik und Komposition; in der Technik sind sie nicht alle gleich befriedigend; in einigen Blättern leidet der Eindruck durch eine etwas flaue Manier der Strichbehandlung. Von den bekannten Namen der Karlsruher Graphik hat Schinnerer eine Kollektion rasch hingeworfener Einfälle ausgestellt. Das Capricciohafte, Visionäre seiner Griffelkunst gibt diesen Blättern ihren besonderen Reiz, wenn sie auch nicht gerade zu seinen bedeutendsten Leistungen auf diesem Gebiet gehören. Auch Albert Haueisens starke Unmittelbarkeit zeigt sich diesmal weniger packend und frisch als in früheren Arbeiten. Walter Conz ist mit einer Landschaftskomposition vertreten, die durch die klare und einheitlich durchgeführte zeichnerische Behandlung etwas Stilvolles erhält; Volkmann mit einem einfachen, kraftvoll gezeichneten Naturausschnitt aus der Eifel besser als mit einer detailreichen, aber etwas kleinlich behandelten Landschaftskomposition. Im übrigen fällt, wie gesagt, das Hauptinteresse diesmal auf die jüngere Generation. Darin liegt zugleich ein besonderer Erfolg der Karlsruher Radierschule. Sie ist als ein Sammelpunkt der jungen Talente für die Erhaltung einer lebendigen Tradition seit Jahren im Karlsruher Künstlerleben ein sehr bedeutender Faktor geworden. Ein wesentliches Verdienst fällt dabei auf die anregende und jede Eigenart fördernde Tätigkeit ihres Leiters Walter Conz. Davon gibt diese Ausstellung einen neuen Beweis.

K. Widmer.

Der **Leipziger Kunstverein** zeigte im verflossenen Monat eine größere Kollektion von Hugo Vogel aus seinen letzten Jahren; und damit bekam das Leipziger Publikum eine Anschauung von dieser beweglichen, leicht und glücklich produzierenden künstlerischen Persönlichkeit. Zunächst fesselte die Ausstellung die Leipziger durch ein paar frappant getroffene und mit eleganter Bravour hingesetzte Köpfe der hiesigen Gesellschaft, unter denen das Porträt von Vogels Freund Richard Graul besonders gefiel (man merkte ihm an, daß es keine bestellte Aufgabe war). Aber dann sah man drüben an der Wand, wie dieser sichere und erfahrene Porträtist im Blute noch ganz andere malerische Instinkte hat, denen er Genüge tun möchte: ein Paar pflügende Ochsen, die ein urwüchsiges Weib regieren will, in oberitalienischer Landschaft unter wildem Himmel; und das alles mit raschem Pinsel und starken Farbenakzenten vorgetragen. Aus der Frische solchen Naturerlebens und der oft erprobten Übung des Könnens entstehen schließlich Hugo Vogels große komponierte Bilder. Davon zeigte er in Leipzig eine bedeutende Probe in dem »Fischzug Petri«. Vielleicht ist die Christus-Figur, ja überhaupt die Anwesenheit Christi auf diesem Bilde das wenigst Überzeugende; aber davon abgesehen, bleibt es doch ein in seiner Art monumentales Fischerbild, das durch die feste Kraft seiner Figuren und die farbigen Reize des landschaftlichen Hintergrundes allen Respekt herausfordert. — Bei dieser Gelegenheit sei auch noch eine andere Ausstellung aus der letzten Leipziger Chronik erwähnt: die Darbietung der jüngsten Früchte seines Strebens, die der Leipziger Maler Eugen Hamm bei Beyer & Sohn gab. Man konstatierte mit Vergnügen, wie sich Eugen Hamm aus der erlernten Faustfertigkeit zu einer sehr aparten, modernen, weichen und pikanten eigentümlichen Farbenskala hinaufentwickelt, die er durch geschickte Perspektiven und Bildausschnitte klug zu unterstützen weiß.

G. K.

Aus dem Hamburger Kunstleben. In seinem, zwei große Quartbände füllenden Werk über »Das Bildnis in Hamburg«, hält Alfred Lichtwark, der selbst geborener Hamburger ist, seinen engeren Landsleuten einen Spiegel vor, über ihr wenig erfreuliches Verhältnis zur heimischen Kunst. In seinem Ideengange von der Abneigung der Romantiker wider die Kunst der eigenen Zeit ausgehend, findet er unser Geschlecht unfähig, mit freudiger Sympathie zu genießen, was rund umher wächst und blüht, und er schließt mit den Worten: »Wer hat sich in Gedanken schon darauf gefreut, die Kunst von 1910 zu erleben?«

Wenn auch um die Wende des vorigen Jahrhunderts, als diese Worte der Feder ihres, allem Werdenden in herzlicher Teilnahme zugewandten Verfassers entflossen, unter den der Zukunft zugekehrten Sehnsüchten jene »die Kunst von 1910 zu erleben« nicht gerade an allererster Stelle stand, so gab es doch nicht wenige, die sich mit dem: »wohin mit unserer Kunst, wenn es darin mit dem Experimentieren also weiter geht, wie bisher?« ganz ernsthaft beschäftigten. »Man« war damals noch um so viel jünger und temperamentvoller im Streite um die verschiedenen »ismen« (Impressionismus, Verismus, Luminismus usw.) und wenn man auch der Politik und den unterschiedlichen sozialen Fragen nicht alle Lebensberechtigung glatterdings absprach, so stand doch für jene, die es anging, die »Richtungs«-Frage in der Kunst hoch über allen anderen Sorgen und Fragen des Tages und der Zeit.

Eine von der Galerie Commeter unter dem Protektorat des Bürgermeisters Predöhl für die Dauer von zwei Monaten veranstaltete, von zirka 130 Teilnehmern beschickte **»Ausstellung Hamburgischer Künstler«** zeigt das mittlerweile zur Wirklichkeit gewordene Ziel in greifbarer Verkörperung, und da muß man wohl sagen, daß einer, der sein Erdendasein verlängerte, nur um die Bekanntschaft der heimischen Kunst »so um 1910 herum« zu machen,

sich nicht hätte zu bemühen brauchen. Denn diese Bekanntschaft gehört wirklich nicht zu den irdischen Glückseligkeiten. Was hier gezeigt wird, ist überall zu sehen, und meistens besser. Werke, von denen man fühlt — wie das von jedem richtigen Kunstwerk gefordert werden muß —, daß sie geschaffen sind, weil es den Schaffenden unwiderstehlich dazu hingedrängt hat, weil er das Bild, das er in der Natur in sich aufgenommen, hat malen müssen, fehlen gänzlich. Die genügsame Selbstzufriedenheit überwiegt. Nicht, daß es überhaupt an Tüchtigem fehlte! Einige Pferdebilder von H. F. Hartmann, einige brillant bewegte Mövenbilder von Fritz Lißmann, ein in fließendem Licht gebadetes Innenraumbild von Eduard Steinbach, das freilich unendlich gewonnen hätte, wenn die hineingemalten Staffagefiguren ganz weggeblieben wären, Landschaften von F. Schaper, Graf L. Kalckreuth, M. E. Bahre — um nur einige zu nennen — genügen allen an ein gutes Bild gestellten maßvollen Anforderungen vollauf. Doch selbst diese guten und besten Gemälde sind gerade nur gut genug, um am Orte zu beschäftigen, nicht auch, um den Besucher noch eine Strecke Weges in der Erinnerung zu begleiten.

Auch an Bildnissen fehlt es nicht. Es sind sogar einige da (A. Siebelist, Paul Storm, Wilhelm Mann, Rudolf Zeller, Ines Lührsen-Debroe), die überall berechtigten Anspruch auf künstlerische Beachtung erheben könnten. Doch es sind Selbstporträts oder Bildnisse aus dem Umgang der betreffenden Maler. So wertvoll nun solche Studien-Porträts auch für den Schaffenden sein können, so wenig bedeuten sie als Materiale für die Kunsterziehung im allgemeinen. Die kann nur durch Bildnisse gefördert werden, die Kulturdokumente sind, d. h. die in den Dargestellten zugleich auch von dem Geist der Zeit Mitteilung machen, in der jene gelebt haben. Und wieviel ließe sich nach dieser Seite hin gerade aus den Köpfen der Hamburger Kaufherren, Seeleute, Senatoren und deren Frauen herausholen und ist auch schon herausgeholt worden! Solche Bildnisse aber fehlen gleichfalls auf unserer Ausstellung völlig, was um so mehr auffallen muß, als ein im Jahre 1889 begründetes Komitee von Kunstfreunden im Sinne der Pflege des monumentalen Bildnisses eine rege propagandistische Tätigkeit entfaltet. Die Erklärung dieser Erscheinung liegt nahe. In ihrem Streben nach malerischer Realität oder realistischer Malerei sind unsere durchweg modernistisch angehauchten jungen Maler dahingekommen, das Bildnis wie die Landschaft und das Innenraumbild zu behandeln, als ein vornehmlich auf Farbenwirkung anzulegendes Objekt. Daß es dabei doch auch ein wenig auf den Menschen ankommt, ist ihrem Gedächtnis entschwunden. Das hat zur Folge, daß der Laie, dessen Auffassungsfähigkeit in Fragen der Kunst im allgemeinen und der modernen im besonderen mit der des suchenden und ringenden Künstlers nicht Schritt halten kann, im Bedarfsfalle es vorzieht, sich an akkreditierte »Namen« zu halten, die den Besteller von der persönlichen Verantwortung entlasten.

Diesen in Hamburg akkreditierten Namen — Graf Kalckreuth, Max Liebermann, Hubert Herkomer, F. Laszlo u. a. hat sich in neuerer Zeit der völlig aus allen in Hamburg sonst gangbaren »Richtungen« schlagende Hugo Habermann zugesellt, von dem gleichfalls in diesen Tagen eine vielfach aus hamburgischem Privatbesitz ergänzte Sonderausstellung im Ausstellungslokale des Kunstvereins veranstaltet worden ist. Habermanns Malweise ist ja zur Genüge bekannt, und es ist darüber nichts Neues zu sagen. Ich komme darauf auch nur deswegen zurück, weil die Ausstellung zwanzig Tafeln aus dem Besitz eines Sammlers enthält, der sonst die Modernen stark begünstigt. Gewiß ein nicht uninteressanter Beitrag zur Psychologie des Kunstsammelns.

Fassen wir die aus den Darbietungen der zurzeit hier stattfindenden Ausstellungen gewonnenen Erfahrungen zusammen (eine neuestens hinzugetretene »Ausstellung der [bei Commeter] Zurückgewiesenen« ändert an dem bereits gewonnenen Bilde nichts) so kommen wir zu dem Ergebnis, daß bei überwiegend breitem Strich und heller Malweise der Sinn der jetzt führenden Hamburger Maler dem Dekorativen zugekehrt ist, während das malende »Alt-Hamburg« das Intime bevorzugte. Da nun der Hamburger von Hause aus konservativ ist, handelt es sich darum, zu zeigen, wer den längeren Atem hat, um den anderen zu sich herüber zu bekehren.

Im übrigen rüstet Hamburg der einhundertsten Wiederkehr des Gedenktages an die großen französischen Kriegsnöte entgegen, unter denen Hamburg bekanntlich weit schwerer zu leiden gehabt hat, als irgend eine andere Stadt in Deutschland. Das Gedenken soll durch einen großen, bilderreichen Festzug gefeiert werden, zu dem der Maler Arthur Illies die farbigen Entwürfe geliefert hat, die im Museum für Kunst und Gewerbe ausgehängt sind. Über den künstlerischen Wertgehalt dieser Entwürfe wird sich ein Urteil erst dann abgeben lassen, wenn das Leben hinzugetreten sein wird, dem sie dienen sollen. Das an ihnen auffallendste ist die frische Farbigkeit der Trachten der Zivilbevölkerung, die die Nachbarschaft der bunten Soldatenuniformen ohne Nachteil verträgt. Wir suchen krampfhaft nach Wiederbelebung des Kolorismus, den unsere Vorfahren ganz unbefangen hatten.

H. E. Wallsee.

Budapest. Im Ernst-Museum ist vor einigen Tagen die **Kollektivausstellung von Ivány-Grünwald** geschlossen worden. In derselben wurde für das Museum der bildenden Künste in Budapest ein Stilleben (Porzellangruppen) erworben. Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß der Künstler, welcher der Führer der Kecskemeter-Gruppe ist, sich nun von dem Einflusse des Gauguin emanzipiert hat und auf neuen Wegen wandelt. Besonders lobend muß erwähnt werden, daß er sich ernstlich mit Themata von breit angelegten Kompositionen beschäftigt. Vor seinen Gemälden mögen diejenigen, welche Dekorationszwecken dienen, hervorgehoben werden. Im Anschluß an diese Ausstellung ist eine Kollektivausstellung von Prof. Karl v. Ferenczy eröffnet worden. Er gehört zu der früheren Künstlervereinigung von Nagybánya, deren Erscheinen seinerzeit hier von geradezu revolutionärer Wirkung war. Ferenczy ist ein starkes und seltenes Talent, der während seiner langjährigen steten Entwickelung weder nach rechts noch nach links geschaut hat, der keiner besonderen Richtung angehört, der keine äußeren Einflüsse auf sich hat wirken lassen, somit auf eigenen Füßen steht. Diese Empfindung hat man auch in seiner jetzigen Ausstellung von Bildern und Handzeichnungen (82 Werke), die sieben Säle des Ernst-Museums füllen. Zu seinen neuesten gelungenen Schöpfungen gehören z. B. »Die Schlafende«, eine auf dem Sofa hingelagerte Blondine, sodann seine Gestalten aus dem Zirkusleben (zumeist Artisten) und das lebensgroße Porträt des Wirklichen Geheimrats Julius von Szalavszky, der in schwarzer ungarischer Nationaltracht auf hellgrauem Hintergrund dargestellt ist, eine vorzügliche Leistung. — Gleichzeitig mit dieser Ausstellung ist im Kunstgewerbemuseum die chinesische Sammlung der Frau Olga Julia Wegener, deren Name durch die in London und Berlin veranstalteten Ausstellungen wohl bekannt ist, zu sehen. Sie hat diesmal 172 Stück, welche sie in China gesammelt hatte, darunter neunzig Malereien aus den Epochen Ming und Tsching, sodann vier »Cho-ssü«-s (Seiden-

gobelins), Bronze- und Glasgegenstände usw. ausgestellt. Die Bestimmung der Gegenstände rührt von der Besitzerin selbst her. Frau Wegener hat sie, wie der Katalog sagt, in Verbindung mit chinesischen Fachleuten durchgeführt. Es ist eine Ausstellung, die wegen ihres hohen künstlerischen Charakters mit Recht viel bewundert wird.

Die vier Säle des »Nemzeti Szalon« füllen diesmal, zur allgemeinen Erheiterung des Publikums, die Futuristen und Expressionisten. Da die Werke von Boccioni, Carra, Russolo und Severini für die Allgemeinheit unverständlich sind, werden sie im Katalog ausführlich erklärt. Während die Futuristen bei manchen Anklang finden, werden die Tendenzen der Expressionisten nicht allzu ernst genommen.

SAMMLUNGEN

Florenz. Der Familie **Martelli** sind für ihren kostbaren Besitz an **Renaissancebildwerken** von seiten ausländischer Privatinteressenten angeblich 7 Millionen Lire geboten worden. Florenz würde dadurch mit einem Schlage drei Originalmarmorarbeiten Donatellos verlieren. Im Palazzo Martelli (via della Forca) befinden sich die Statuen des jugendlichen Täufers (il Giovannino) und des Davidknaben, der triumphierend den linken Fuß auf das Goliathshaupt setzt. Beide Werke schuf Donatello um 1430. Der Giovannino ist eine Meißelarbeit von höchster Vollendung — bis ins Detail aufs feinste ausgeführt, von erstaunlich minutiöser Oberflächenbehandlung. Der David ist nur flüchtig angelegt und wohl deshalb nie vollendet worden, weil er vom Künstler — wie Bode erkannte — an der linken Hand verhauen wurde. Trotz dieses Mangels schätzten ihn die Martelli als eine Art Wahrzeichen ihres Hauses. Ugolino Martelli ließ ihn von Bronzino im Hintergrund seines Porträts (im Berliner Kais.-Friedr.-Mus.) anbringen. Interessant sind die Beziehungen der Statue zu einer Jugendarbeit Michelangelos, der Statuette des hl. Proculus an der Arca di San Domenico in Bologna. — Aus späterer Zeit — um 1440 — stammt das prachtvolle Wappen der Martelli — ebenfalls eine eigenhändige Arbeit Donatellos — mit dem steigenden geflügelten Löwen mit Adlerklauen und Adlerschnabel im Schilde, das ein Hausrufer an flatternden Bändern um den Hals trägt. — Die Giovanninobüste Antonio Rossellinos beansprucht daneben nur ein geringeres Interesse. Der Staat hat von seinem Einspruchsrecht Gebrauch gemacht und dank dem schätzenswerten Entgegenkommen der Familie Martelli wird es gelingen, wenigstens die beiden Hauptwerke Donatellos, den Giovannino und das Wappen, für Italien zu erhalten. Zunächst ist der Ankauf des Giovannino für den Bargello zum Preise von 400000 Lire vorgesehen. Weiterhin haben sich die Martelli bereit erklärt, ihre Wappen — wenn überhaupt — dann nur an den Staat für 200000 Lire zu verkaufen. Für den David und für die Knabenbüste Rossellinos ist allerdings die Ausfuhrerlaubnis erteilt worden. *W. R. B.*

Bonn. Für das neu errichtete **Kupferstichkabinett** am Städtischen Museum in Bonn wurden von dem Maler und Radierer Prof. H. Reifferscheid 56 Radierungen erworben.

Im **Bardo-Museum in Tunis** ist dieser Tage eine neue arabische Abteilung dem Publikum geöffnet worden. Die meisten Gegenstände waren bisher in dem sehr beschränkten und schlecht eingerichteten Museum von Alaoui, außerdem hat man ihnen zahlreiche in der letzten Zeit gemachte Neuerwerbungen zugefügt, und so kann das Bardo-Museum jetzt mit den Sammlungen arabischer Kunst in Kairo wetteifern. Besonders reich ist die Sammlung an Fayencefliesen aus Nordafrika und Kleinasien, aber auch die Teppiche, sonstigen Stoffe, Waffen, Kleinodien, Möbel, Silber- und Kupfersachen und Miniaturmalereien sind höchst beachtenswert. Wenigstens auf dem Gebiete der Kunst haben die Franzosen in Tunis sehr Erfreuliches geleistet, und es ist zu wünschen, daß die Italiener ihnen in Tripolis auch hierin tüchtig Konkurrenz machen werden.

+ **München.** Die **graphische Sammlung** hat aus dem Besitz der Kunsthandlung Brackl eine Anzahl moderner Blätter erworben, darunter Arbeiten von Th. Th. Heine, R. Wilke und Heinrich Kley.

VEREINE

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft** Sitzung vom 10. Februar 1913. Herr Stegmann spricht über »Die Legende von Veit Stoß als Maler«, wozu ihm die neue Monographie über den Meister von Loßnitzer Veranlassung gibt. Er berührt die seit Jahrhunderten bestehende Annahme, daß Stoß auch gemalt habe (Notiz Neudörffers) und geht näher auf Weizsäckers diese Frage behandelnden Aufsatz im preußischen Jahrbuch (1897) ein, in dem ein Quittungsentwurf über geleistete Arbeiten am Münnerstädter Altar publiziert wird, den der Verfasser auf Malerei bezog. Diese Malereien glaubte er in vier Flügeln im Chor der Pfarrkirche zu Münnerstadt gefunden zu haben und ihm schlossen sich Daun und Loßnitzer an. Loßnitzer bringt nun eine Rekonstruktion des Altars, die Stegmann für ganz unmöglich hält, was schon durch die nicht übereinstimmenden Maße der Figuren zu beweisen. Stegmann weist dann auf eine Stelle im Vortrag Riemenschneiders über den Münnerstädter Altar hin, aus der zu schließen, daß Riemenschneider und Veit Stoß am gleichen Altar gearbeitet haben. Der Altar war unbemalt von Riemenschneider geliefert worden, die farbige Fassung wurde erst nachträglich vorgenommen, und zwar scheint dafür, nach von Stegmann zitierten Urkunden erst ein Haßfurter Maler in Aussicht genommen gewesen zu sein, über dessen Tätigkeit aber weiter nichts bekannt. Sicher ist hingegen, daß Veit Stoß 1502 mit dem Malen betraut wurde und hier kann es sich, nach Stegmanns Ansicht, eben nur um die Fassung der Figuren gehandelt haben. Daß die bewußten Altarflügel mit der Legende des hl. Kilian von Stoß sind, hält der Redner schon ihrer Minderwertigkeit wegen für ausgeschlossen, rechnet aber mit der Möglichkeit, daß sie zu dem Altar gehören; sie wären dann, wie bei derartigen Inhabern von Werkstätten für kirchliche Kunst häufig, irgend einem anderen Meister von Stoß selbst in Auftrag gegeben worden. Eine Rekonstruktion des Altars von Friedr. Hofmann zieht Stegmann der Loßnitzerschen vor, vermag aber auch dieser noch nicht ganz zuzustimmen.

Zum Schluß geht der Redner auf eine Federzeichnung ein, in der Loßnitzer einen eigenhändigen Entwurf des Stoß zu dem Altar in der Bamberger oberen Pfarrkirche sieht. Stegmann hält sie im Gegensatz hierzu für die typische Arbeit eines Malers, die Stoß ins Plastische umgesetzt habe und glaubt Wolf Traut als ihren Verfertiger vermuten zu dürfen, der somit auch der geistige Urheber der Komposition des Bamberger Altars wäre.

Herr Weigmann spricht über »Eine unbeschriebene Kopie von Dürers Degenknopfstich?«, jenes Blatt, das 1911 im Anschluß an die Sammlung Gelatly-Baseler bei Gutekunst in Stuttgart für 2467 M. versteigert worden war. Er gibt zuerst in ausführlicher Weise die Resultate der bisherigen Forschung über Original und Kopien des Stiches bekannt (Bartsch, Passavant) und erörtert die Unterschiede derselben an Hand photographischer Vergrößerungen der einzelnen Blätter. Das auf genannter Auktion aufgetauchte Blatt, das

»als das wirkliche von Passavant beschriebene Original in prachtvollem Abdruck« im Katalog beschrieben war, hielt er wegen verschiedener vom alten Passavantschen Original abweichender Einzelheiten für eine Kopie, welcher Ansicht sich Pauli-Bremen, Geisberg, Springer, Haberditzl und Rothe anschlossen, während Lehrs, Singer und Dodgson für die Echtheit eintraten. Weitere Untersuchungen, die Weigmann an den Photographien erläutert, brachten ihn aber zu der Ansicht, daß die Verschiedenheiten des Stuttgarter Blattes nicht auf eine Kopie, sondern darauf zurückzuführen seien, daß die feine Goldplatte, die sich sehr schnell abgenutzt haben mußte, von einer plumpen Hand aufgestochen worden war. In der anschließenden Diskussion trat Herr Berolzheimer dieser Ansicht entgegen, — er hält das fragliche Blatt für eine Kopie, was inzwischen auch Lehrs' Meinung geworden sei, — während Herr Bredt sich auf Seite Weigmanns stellt.

Herr Stöcklein legt drei prachtvolle Degen vor, die Se. Kgl. Hoheit Prinz Rupprecht in der Garderobe der Georgiritter in der Residenz entdeckt hatte: Ein Degen von Daniel Sadeler mit spanischer Klinge zeigt gebläute Ornamente auf vergoldetem Grund nach Vorlagen von Ettienne de Laune. Die zwei anderen Degen sind weniger prunkvoll und ergeben sich als Arbeiten Kaspar Späths.

Herr Wolters bespricht die jüngsten Publikationen des deutschen archäologischen Instituts in Athen über die Ausgrabungen in Tiryns.

+ **München.** Die in Nr. 21 der »Kunstchronik« angezeigt gewesene Versammlung Münchener Künstler hat zur Gründung eines **wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler** geführt, der es sich zur Aufgabe macht, charitative Institutionen, wie Invaliden-, Pensions-, Unterstützungs- und Krankenkassen ins Leben zu rufen, der die Regelung der Verlagsrechte und die Schaffung einer Vermittlungsstelle für geschäftliche Angelegenheiten in die Hand nehmen will. Auch über Materialfragen, Spedition, Rechtsschutz usw. wurde in der Versammlung verhandelt, die vom Syndikus der Akademie der bildenden Künste Prof. Eugen von Stieler eröffnet worden war und in der die Maler Hermann Urban, Max Nonnenbruch, Franz Guillery, Rechtsanwalt Dr. Rosenthal die einzelnen Referate übernommen hatten, während Architekt Prof. Dr. Friedrich von Thiersch den Mitarbeitern am Schluß für ihre Mühe dankte. Der Jahresbeitrag für den wirtschaftlichen Verband bildender Künstler wird voraussichtlich auf 5 Mk. pro Person festgesetzt werden.

+ In **Starnberg** hat sich am 23. Februar ein »**Museumsverein Würmseegau**« konstituiert, als dessen erster Vorsitzender der frühere Direktor des bayrischen Nationalmuseums, Dr. Graf, als zweiter Vorstand Kunsthistoriker Dr. Paulus gewählt wurden.

FORSCHUNGEN

Ein russischer Freskenzyklus des 14. Jahrhunderts. In der von der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg in russischer Sprache herausgegebenen Serie »Monuments de l'art ancien russe« Livraison 4. (1912) wird ein Freskenzyklus des 14. Jahrhunderts veröffentlicht, den der Autor, Herr L. Maculevič, mit Recht als »eines der wichtigsten und interessantesten« unter den bis jetzt bekannten Monumenten der altrussischen Kunst bezeichnet und der seiner Bedeutung nach weit über die Grenzen der russischen Kunstgeschichte hinaus von Interesse ist. Die Fresken befinden sich in der 1352 erbauten Kirche der Himmelfahrt Mariä (Cerkov' Uspenia Presvjatoi Bogorodicy) des Dorfes Voloto, wenige Kilometer von der alten Stadt Novgorod, die als freie Handelsrepublik im 11.—15. Jahrhundert für das nördliche Rußland von großer Bedeutung gewesen ist. Die »Novgoroder Art« der russischen Heiligenmalerei kann durch die Vereinfachung des komplizierten byzantinischen Schemas zugunsten eines groß empfundenen, sicheren Umrißstils charakterisiert werden. Ihre Vorbilder, die man in der Tretjakov-Galerie kennen lernt (u. A. Tafeln Nr. 12, laut Katalog allerdings 16. Jahrhundert), liegen den Fresken von Voloto zugrunde. L. Maculevič hat gute Gründe, letztere um 1363 zu datieren. Er versucht, ihren, dem alten und neuen Testament entnommenen Inhalt aus dem Wesen der Liturgie zu erklären — ihrem Charakter nach aber glaubt er mit Recht in ihnen eine russische Analogie zu den großen Primitiven aus der ersten Hälfte des italienischen Trecentos gefunden zu haben. Man kann sich in der Tat bei Betrachtung der Publikation dem Eindruck nicht verschließen, daß es sich hier um Arbeiten eines ganz bestimmten frühen Meisters handelt. Sein Name ist uns unbekannt, seine Leidenschaft bei der Durchbrechung der üblichen byzantisch-russischen Formen ist indes ebenso groß wie die dabei erreichten künstlerischen Erfolge. Alle Darstellungen sind von einem einheitlichen und heftigen Impuls erfüllt, aus dessen Energie sich die dramatische Belebung und der Figurenstil in ebenso persönlichster und überraschender Weise ergeben, wie die Wiedergabe der Bewegung, die perspektivischen Versuche (die Handlung der Kompositionen spielt sich, wie der Herausgeber bemerkt, überall in realem Milieu ab, in der Landschaft ebenwo wie in Innenräumen) und endlich das Schönheitsideal. Als vorherrschende Farben werden Gelb, Blau, Violett, als Gewandfarbe »Rot mit blauen Reflexen« von L. Maculevič angegeben und mit der italienischen Farbengebung von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an verglichen. Parallelen weiß der Herausgeber kaum anzuführen. Er stellt vielmehr deren Auffindung als eine große Aufgabe für die russische Kunstforschung hin, in deren Bereich die Fresken von Voloto ebenso vereinzelt dastehen, wie sie über dasselbe hinaus für die allgemeine Kunstgeschichte von Bedeutung sind.

Dr. Philipp Schweinfurth.

LITERATUR

Ulrich Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Leipzig, E. A. Seemann. Bd. VI: Carlini—Cioci. Bd. VII: Cioffi—Cousyns. (Preis geb. je 35 Mark)

Kurze Zeit nach dem Erscheinen des V. Bandes des verdienstvollen großen Unternehmens sind bereits zwei weitere Bände herausgekommen, rasch hintereinander in der knappen Distanz weniger Monate. Was für eine Straffheit der Organisation und welch aufopferungsvolle Arbeit des Herausgebers und seiner redaktionellen Helfer eine derartige Präzision des Erscheinens voraussetzt, vermag eigentlich nur der zu würdigen, der selber einen Blick in das komplizierte Räderwerk dieser Maschinerie getan hat. Wenn man bedenkt, daß sich seit dem alten Naglerschen Lexikon das bibliographische und kritische Material, bescheiden gesagt, verhundertfältigt hat, wird man von dem Verhältnis der Schwierigkeiten, die damals und heute zu bewältigen sind, vielleicht den richtigen Begriff erhalten. Es bedurfte der mühevollen Vorbereitung von zehn Jahren, bis der erste Band veröffentlicht werden konnte (1907); und von Jahr zu Jahr wächst das Material, das in die schweren Zettelkästen immer aufs neue eingereiht werden muß. Der dornige, aber freilich bei einem so großzügig entworfenen Unternehmen einzig gangbare Weg besteht eben in der restlosen Aufarbeitung alles vorhandenen bibliographischen Stoffes; aus einem Wirrnis verschieden-

artiger Notizen wird schließlich der Kern gewonnen, der den einzelnen Artikeln zugrunde gelegt wird. Um so staunenswerter ist es wieder, wie viele Artikel auch die beiden neuen Bände enthalten, denen man von mühseliger Vorbereitung nichts anmerkt, sondern die sich leicht und angenehm, belebt durch eine diskrete persönliche Note lesen lassen. Hier macht sich jene ergänzende Eigentümlichkeit des Lexikons günstig bemerkbar, daß für alle Künstler von größerer Bedeutung Spezialgelehrte herangezogen sind, denen die Redaktion ihre umfassenden bibliographischen Unterlagen liefert. Ich verstehe nicht, wie — freilich nur sehr vereinzelt — dieser Mitwirkung der Spezialisten, die sich heutzutage einfach von selber versteht, das Beispiel Naglers entgegengehalten werden konnte. Die auf jede fremde Hilfe verzichtende Arbeitsweise Naglers soll seinem Lexikon eine persönlichere Färbung geben! Wunderliche Argumentierung! Wer so denken wollte, käme gewiß noch heute darauf, als idealen Lexikographen den zu betrachten, der sogenannte »universelle Kenntnisse« besitzt. Sie sind ja auch in unserer Epoche nicht ausgestorben, die Universalisten, die Alles- und Jedeskönner. Mögen sie ihre Kräfte in unzähligen Feuilletons und Familienblättern anregend und befruchtend verwerten.

Eine gewisse Schwierigkeit besteht freilich in der Mitarbeit zahlreicher Spezialforscher. Nicht alle besitzen die Fähigkeit, sich in den Organismus, dem sie dienen sollen, uneigennützig einzufügen. Sie möchten vielfach ihre gewiß anerkennenswerten Bemühungen lohnender verwerten, als es die Interessen des Lexikons gestatten. So lassen sich Differenzen mit der Zentrale nicht stets vermeiden, und gelegentlich mag es dieser nicht leicht fallen, zwischen einem verstimmten Mitarbeiter und einem übermäßig ausführlichen Artikel zu wählen. Hier ist es Aufgabe des Rezensenten, einzugreifen und den ausschweifenden Mitarbeitern den Rat der Mäßigung zum Vorteil des Ganzen zu geben. Glücklicherweise sind arge Überschreitungen des vernünftigen und angemessenen Umfangs in den beiden vorliegenden Bänden nur in geringer Anzahl zu tadeln. Die schlimmsten Auswüchse betreffen merkwürdigerweise (ein Zeichen der Zeit?) zwei Spätitaliener. K. Busse behandelt in Band VI auf acht Spalten »erschöpfend« den Ludovico Cigoli (und bereichert ihn auf S. 590, Mitte links, um ein beglaubigtes, zum Überfluß von seinem Urheber in aller Breite beschriebenes Werk Vasaris). Dem Pietro da Cortona aber widmet O. Pollak gar einen Artikel, der $22^1/_2$ Spalten einnimmt, Dimensionen, die meines Erachtens nicht einmal bei Michelangelo, Raffael oder Rembrandt berechtigt wären. Dabei liest man mit Staunen auf S. 494, der Verfasser habe sich auf die Besprechung der völlig sicheren Werke seines Künstlers beschränkt!

Im übrigen ist hier nicht die Stelle, kritische Einzelheiten zu erörtern. Bei einem so groß angelegten Unternehmen wäre es natürlich ebenso leicht wie ungerecht, etwaige Fehler anzumerken oder Meinungsverschiedenheiten des Rezensenten hervorzuheben. Und ermüdend möchte es vollends wirken, sollten alle jene Artikel aufgezählt werden, in denen eine gründliche Beherrschung des Gebietes besondere Anerkennung verlangt. Nicht wenige unter ihnen besitzen für die weitere Forschung den Wert einer neuen, fundamentalen Monographie, andere wenigstens jenen einer vollständigen kritischen Zusammenfassung alles bisher Bekannten.

Dem außergewöhnlichen Unternehmen und der opferfreudigen Tätigkeit seines Leiters wünschen wir auch fernerhin den reichlich verdienten Erfolg und die tatkräftige Unterstützung aller für die Kunstforschung ernsthaft Interessierten.

Hermann Voss.

VERMISCHTES

Keramisches aus Dresden. Im Kgl. Kunstgewerbemuseum ist gegenwärtig eine Sammlung auserlesener Stücke glasierter Tonwaren von dem Ingenieur Theodor Keerl aus Landshut i. B. ausgestellt, die sich vor allem durch wundervolle Glasuren auszeichnen. Es ist Keerl gelungen, durch geeignete Mischung einen Ton zu gewinnen, der bis zu 1100 Grad Hitze im Brand verträgt, und diese harte, feine Masse versieht Keerl mit Rohglasuren, die er aus Oxyden — Kupfer, Kobalt, Eisen — durch Mischungen, durch gegenseitige Einwirkung der verschiedenen Begüsse, durch wiederholtes Brennen und durch allerlei mechanische Maßnahmen zu erzielen vermag. Eine ganz besondere Fertigkeit Keerls ist die Herstellung der Aventuringlasur auf Ton, die in früheren Jahrhunderten bei venezianischem Glas bekannt war, neuerdings aber von der Rookwood-pottery in Cincinnati mehr durch Zufall als mit technischer Sicherheit auch für Steinzeug gewonnen wurde. Die Eigenart des Aventurins besteht darin, daß die Glasur zahlreiche goldgelbe, metallisch glänzende Pünktchen einschließt, die im Sonnenlicht prächtige Farb- und Lichtwirkungen ergeben. Wir sehen da Stücke in Grüngold, Kupfergold, Hellgold, ja mit Goldflitter in allen Farbschattierungen. Keerl verwendet bei seinen kostbaren Erzeugnissen durchweg rein künstlerische Formen: Vasen, Henkelkrüge, Fläschchen, Schalen in feinempfundener Linienführung, auf deren ungebrochenen Flächen der wohltuende, köstliche Glanz voll zur Wirkung kommt. Eine zweite Ausstellung umfaßt Bürgeler Töpferwaren, die von der Vereinigung der Bürgeler Töpfer (Vorsitzender Bürgermeister Weber) herrühren. In Bürgel i. Th. hat sich die alte bodenständige Volkskunst der Töpferei lebendig erhalten, und von dort aus lernten wir vor etwa zwei Jahrzehnten zuerst wieder reizvoll schlicht und volkstümlich verziertes farbiges Gebrauchsgeschirr kennen. Seitdem hat Henry van de Velde von Weimar aus die Bürgeler Töpfer »künstlerisch beeinflußt«. Glücklicherweise hat seine Einwirkung die alte gute Volkskunst nicht ganz verdrängt, so daß wir neben den Erzeugnissen einer verfeinerten Luxuskunst auch die alten farbenfrohen Schüsseln, Töpfe und Kannen vorfinden, die jeder bürgerlichen Küche einen heiteren, frohen Anstrich zu geben vermögen. Auch unter den Luxusgeschirren mit ihren geflossenen Glasuren sind manche ganz erfreuliche Stücke.

P. Sch.

× **Der Bund deutscher Architekten** hat nunmehr, spät genug, auch zu der jüngsten Wendung in der Angelegenheit des **neuen Berliner Opernhauses** das Wort ergriffen. Etwas post festum, aber vielleicht doch noch nicht ganz vor Toresschluß, richtet er an das Abgeordnetenhaus wie an das preußische Arbeitsministerium eine Eingabe, in der er den Vorschlag macht, die Resolution vom 13. Februar so zu formulieren, daß jener »freie Künstler«, den das Ministerium nach dem Wortlaute dieses Beschlusses zur Mitarbeit an dem Opernneubau heranziehen soll, aus einem allgemeinen Wettbewerb hervorgehen möge. Es ist schade, daß der Bund mit dieser Meinungsäußerung nicht früher hervorgetreten ist. Ob jetzt, nachdem sich Regierung und Abgeordnetenhaus einmal auf der Basis der Kompromiß-Resolution geeinigt haben, noch eine Änderung denkbar ist, ob gar — was ja tatsächlich und verfassungsmäßig möglich wäre — das Herrenhaus ein Veto einlegen, und den neuen Wettbewerb, wenn auch in dieser etwas verklausulierten Form, fordern wird, ist leider mehr als zweifelhaft. Immerhin soll man auch diese letzte Möglichkeit nicht aus dem Auge lassen und nicht müde werden, den Landtag zu bearbeiten.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 24. 14. März 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE UMGESTALTUNG DER GEMÄLDEGALERIE DES WIENER HOFMUSEUMS.

I.

Gleich nach dem Amtsantritte des neuen Leiters der Gemäldegalerie Dr. Gustav Glück war eine gründliche Neugestaltung der berühmten Sammlung angekündigt worden, und man hat nicht gezögert, den Anfang damit zu machen. Die italienischen Säle und Kabinette des 15. und 16. Jahrhunderts, die vor einiger Zeit dem Publikum zugänglich gemacht wurden, lassen uns erkennen, nach welchen Prinzipien diese Neugestaltung der alten Sammlung vor sich gehen soll. Wir müssen gleich eingangs betonen, daß wir mit Sehnsucht die Umordnung der ganzen Sammlung erwarten müssen, denn die paar fertigen Säle zeigen uns, wieviel tiefere und reichere Genüsse uns eine nach klugen Grundsätzen verteilte Bildersammlung vermitteln kann als ein durch seine unübersehbare Fülle erdrückendes Bildermagazin, wie es die Sammlung in ihrer alten Form gewesen ist.

Über eine für den modernen Menschen genießbare Art des Bildermagazinierens ist in den letzten Jahren viel geschrieben worden und es wäre müßig, bereits Gesagtes nochmals zu wiederholen. So viel scheint aber als sicher aus der Diskussion hervorgegangen zu sein, daß eine »lebendige« Gemäldesammlung zwei verschiedene Gesichtspunkte in der Art ihrer Aufstellung berücksichtigen muß: sie muß die zu einer »Schausammlung« vereinigten »Qualitätsbilder« von den mehr den Forscher interessierenden »Studienbildern« trennen. Dadurch wird es ermöglicht, die Schaubilder (die keineswegs nach einem ewig gültigen Kanon ausgewählt sein müssen, sondern wechseln können!) möglichst locker und unbehindert gehängt zur höchsten Intensität ihrer Wirkung zu steigern. Dr. Glück hat sich dieses Prinzip zu eigen gemacht, unterstützt durch das glückliche Zusammentreffen, daß für die zu schaffende Studiensammlung Säle in dem eben fertig werdenden neuen Burgflügel zur Verfügung stehen werden, so daß die bisherigen Bestände stark entlastet werden konnten. Dadurch wird andererseits auch der für den Forscher günstige Zustand geschaffen, daß die bisher bestehende Dreiteilung der Sammlung (Gemäldegalerie — Sekundärgalerie — Depôt) aufhört und nun sämtliche Bestände in zwei allgemein zugänglichen Sammlungen vereinigt sein werden.

Über die neu eröffneten Säle und Kabinette kann man wohl kein größeres Lob sagen, als daß die Sammlung in ihrer Qualität bedeudend *gesteigert* erscheint. Vieles, was bisher in der Masse des Mittelmäßigen unterging, kommt nun — isoliert — zu unendlich erhöhter Bedeutung. Freilich boten die unglücklichen Räume die allergrößten Schwierigkeiten, und wenn schließlich das Resultat so geworden ist, daß der Beschauer manchmal etwas guten Willen aufbringen muß, um manches Störende zu übersehen (so z. B. die hohen leeren Wände in den Kabinetten), so liegt die Schuld daran am Architekten des zu allem andern als zu einem Museum geeigneten Prunkbaues und nicht an den Beamten der Galerie, die sicher das Beste getan haben, was unter so schwierigen Vorbedingungen möglich war.

Wir wollen nun die neue Hängung im einzelnen betrachten. Saal I. und die zugehörigen drei Kabinette sind dunkelgrün bespannt, ein Stoff, auf dem die venezianischen Bilder prächtig zur Geltung kommen. Die übergroße Höhe des Saales, die bei der zweireihigen Hängung der Bilder sich allzusehr bemerkbar gemacht hätte, ist dadurch gemildert, daß ein breiter Streifen oben an der Wand in der Farbe der Decke (elfenbeinfarben) gestrichen wurde, so daß der Saal niedriger erscheint. Das Prinzip der Hängung ist das, daß große Bilder allein hängen, kleinere in zwei Reihen übereinander, und in diesem Falle immer so, daß das bedeutendere Bild in der unteren Reihe, in Augenhöhe, hängt. Die Mitte der Eingangswand nimmt der große Altar von Bart. Vivarini ein, umgeben von Bildern aus der Schule Bellinis. In dem anschließenden Teile der (durch eine Türe geteilten) Längswand hängt in die Mitte die Madonna mit Heiligen von Cima, links davon die Beweinung Christi von Antonello da Saliba (Neubenennung, früher Antonello da Messina), rechts Carpaccios Christus mit Engeln; im Teile jenseits der Türe in der Mitte die Madonna mit Heiligen von Palma Vecchio, umgeben von Bildern von Bonifazio und schwächeren Tizianporträts. Die gegenüberliegende Hauptwand ist den großen Bildern Tizians eingeräumt, machtvoll beherrscht durch das in der Mitte gehängte Ecce-homo-Bild, das jetzt erst, seit es aus der schwindelnden Höhe, in der es sich früher befunden hatte, herabgeholt wurde, seine prachtvollen Vorzüge im besten Lichte zeigt. Links von diesem Bilde hängen die Madonna mit den Heiligen Hieronymus, Stefan und Georg, die Ehebrecherin, die Danaë, das Porträt Stradas und die Grablegung, rechts davon die Callisto (auf deren Rückseite von Dr. Stix eine mit dem Londoner Exemplare zusammengehende Vorzeichnung entdeckt wurde), die Nymphe und die Schäfer (stark ruiniert). Die Ausgangsquerwand zeigt in der Mitte die Heimsuchung von Palma Vecchio, links davon seine Lucrezia, rechts den früher Cariani, jetzt Palma Vecchio genannten »Bravo« (Nr. 207).

Die zu Saal I. gehörigen Kabinette enthalten die Perlen der Venezianersammlung, jedes einzelne Bild als Einzelnes genießbar gemacht, indem die Bilder

nur einreihig und in gehöriger Distanz voneinander gehängt sind. Das erste Kabinett enthält von früheren Venezianern die Berufung der Söhne des Zebedäus von Basaiti, die Madonna von Alvise Vivarini, die herrliche, früher Bissolo, jetzt Giovanni Bellini genannte »Frau bei der Toilette«, sowie die Philosophen Giorgiones, den kreuztragenden Christus (Nr. 60, früher Correggio [?], jetzt »Venezianisch um 1520«), den Jüngling und den David von Giorgione (letzterer ging früher als ein Bild »nach Giorgione«).

Die zweite Abteilung des I. Kabinettes, meist zweireihig gehängt, ist dem älteren Palma (Nr. 137, 138, 141), Previtali (Nr. 14) und zwei Bildern des Lotto gewidmet, von denen das erste, Nr. 22, das Bildnis eines Jünglings, früher dem Jacopo de' Barbari zugeschrieben wurde. Die rechte Wand dieses Kabinetts trägt zwei Porträts von Palma (Nr, 133 und 142), darüber zwei Tizian (Nr. 162, 165), links den Apostel Johannes von Cariani, rechts das Kardinalporträt von Sebastiano del Piombo.

Ein Sakrarium venezianischer Kunst, wie es nur wenige Galerien aufweisen können, ist die dritte Abteilung des I. Kabinetts, die ganz den erlesensten kleinen Bildern von Tizian eingeräumt wurde. Hier hängt an der (dem Fenster gegenüberliegenden) Wand die Kirschenmadonna, an der linken Wand Isabella d'Este, die Zigeunermadonna und das Mädchen im Pelz, an der rechten Wand das Porträt Bened. Varchis, der tambourinschlagende Putto und das Portät Parmas.

So muß dieser erste Venezianersaal mit seinen Kabinetten als durchaus gelungen bezeichnet werden. Jedes einzelne Bild ist zu unvergleichlich stärkerer Wirkung gebracht als früher und trotzdem wirken die Räume als Ganzes in ihrer maßvollen Abgewogenheit der farbigen Flächen als vornehme, geschmackvolle Innenräume.

Über den zweiten Saal und die übrigen Kabinette soll in einem zweiten Artikel berichtet werden.

O. P.

NEKROLOGE

Am 25. Februar ist in Hamburg der Genre- und Landschaftsmaler **Eduard Sack** nach einem längeren, in Siechtum übergegangenen, schweren Leiden im 56. Lebensjahre gestorben. Als Künstler nicht frei von einem gewissen Akademismus, hatte er es verstanden, als Leiter des Hamburger Kunstvereins Einfluß auf das Hamburger Kunstleben zu gewinnen. Obwohl die Verwaltungen des Kunstvereins und der staatlichen Kunsthalle voneinander völlig getrennt sind, bestehen doch Berührungspunkte in hinlänglicher Zahl, um ein gelegentliches Zusammenwirken der führenden Persönlichkeiten beider Institute erforderlich zu machen. Daß der nunmehr Verstorbene sich trotzdem seine Unabhängigkeit zu wahren, und sie durch fünfzehn Jahre zu behaupten verstanden, muß um so mehr als ein Beweis seiner besonderen Eignung für den von ihm bekleideten Posten angesehen werden, als keiner seiner Vorgänger auf eine auch nur annähernd gleichlange Dienstdauer zurückzublicken hat. In eingeweihten Kreisen war der nunmehr Verstorbene auch als Tiepolo-Kenner und Forscher gekannt und geschätzt. Ein von ihm vor einigen Jahren herausgegebenes, die Lebensarbeit der beiden Tiepolo durchforschendes, reichillustriertes Werk fand in Fachkreisen ernste und eingehende Beachtung. *W.*

Der Radierer **Jules Jacquet** ist in Paris im Alter von 75 Jahren gestorben. Jacquet hat wenige Originalradierungen geschaffen und verdankte seinen Ruhm fast ausschließlich den Stichen, die er nach Gemälden bekannter Meister angefertigt hat. Außer mehreren alten Meistern widmete er seine Kunst besonders Meissonier, dem Bildhauer Mercié und dem Porträtisten Bonnat. Im Jahre 1866 hatte Jacquet den Rompreis erhalten.

In Paris, wo er sich auf einer Studienreise vorübergehend aufhielt, ist der Kunstgelehrte **Dr. Carl Giehlow** nach kurzem Krankenlager am 3. März gestorben. Giehlow war vor fünfzig Jahren in Holstein geboren, wo sein Vater höherer Beamter war, und hatte selbst die Beamtenlaufbahn eingeschlagen. Als Dreißiger gab er diese Karriere auf, um sich der Kunstwissenschaft zu widmen. Sein Hauptfach war Dürer und alles, was sich in den Bahnen des großen deutschen Meisters bewegte. Mit unermüdlichem Fleiße durchforschte Giehlow alle großen und kleinen Sammlungen, und es gab kein Museum, keine Bibliothek, keine Privatsammlnng, selbst in den entlegensten Winkeln, die ein Blättchen von Dürers Hand besaß, das nicht von Giehlow untersucht und klassifiziert worden wäre. Ein bleibendes Denkmal hat er sich durch die vollständige Veröffentlichung des Gebetbuches Kaiser Maximilians gesetzt, das er in getreuem Faksimile farbig reproduzieren ließ, eine Arbeit, bei der er weder Zeit noch Fleiß, noch Gelehrsamkeit noch endlich Geld sparte. Den größten Teil der auf 500 Exemplare bestimmten Auflage dieses Prachtwerkes verteilte er freigebig an die Bibliotheken und Kunstsammlungen kleiner österreichischer und ungarischer Städte, deren Deutschtum bedroht war. Giehlow stand mit allen Fachgenossen des In- und Auslandes in freundschaftlichen Beziehungen, und gar manchem hat er in uneigennützigster Weise seine Entdeckungen zur weiteren Verwertung mitgeteilt. Besonders in Wien, wo er seit fünfzehn Jahren wohnte, erfreute er sich allgemeiner Achtung und Freundschaft in den Kreisen der Kunstforscher und Sammler.

PERSONALIEN

Der Berliner Maler Prof. **Ernst Hildebrand** beging am 8. März den achtzigsten Geburtstag. Hildebrand blickt auf ein Leben reich an Arbeit und künstlerischen Erfolgen zurück.

WETTBEWERBE

Düsseldorf. Das zur Prüfung der Pläne für die **Neubauten der Königlichen Kunstakademie** eingesetzte Preisgericht hat seine Arbeiten beendet. Bei dem Wettbewerb, zu dem 87 Entwürfe eingegangen waren, erhielten den 1. Preis mit 12000 Mark Diplomingenieur Karl Wach und Architekt Heinrich Beck in Isernhagen; den 2. Preis mit 9000 Mark Architekt Otto Rehnig-Berlin; den 3. Preis mit 7000 Mark Architekt Hermann Buchert-München. Zum Ankauf von Entwürfen waren insgesamt 5000 Mark ausgeworfen.

Pforzheim soll jetzt ein **Stadttheater** erhalten. Der Magistrat hat zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau einen **Wettbewerb** beschlossen. Drei Preise von 4000, 3000 und 2000 Mark, ferner einige Ankäufe sind in Aussicht genommen.

Der Magistrat **Stuttgarts** schreibt unter deutschen Architekten einen **Wettbewerb für einen Hauptfriedhof** bei Cannstatt bis zum 2. Juni dieses Jahres aus. Dieser soll in einem Umfang von 10 ha und mit einer Summe von 1100000 Mark auf dem Steinhaldengelände bei Cannstatt angelegt werden. Vier Preise von 4000, 2500, 1500 und 1200 Mark gelangen zur Verteilung. Außerdem stehen

je 750 Mark zum Ankauf dreier Entwürfe zur Verfügung. Im Preisgericht befinden sich u. a. Baurat Dr. Ing. h. c. Hans Grässel-München und Prof. Emil Högg in Dresden.

Zum **Schinkelfest 1913** des Architektenvereines in Berlin waren eine Reihe von **Wettbewerben** ausgeschrieben, über die jetzt die Entscheidung erfolgt ist. Unter den acht eingegangenen Arbeiten für die Aufgabe im Hochbau: Entwürfe zu einem prinzlichen Palais in Bellevue im Berliner Tiergarten ist den Entwürfen des Reg.-Bauführers Dipl.-Ing. H. Gruber in Schöneberg und des Reg.-Bauführers E. Wörner in Stuttgart die Schinkeldenkmünze zuerkannt worden. Von den drei eingegangenen Arbeiten im Wasserbau: Entwürfe zu einem Sport- und Flugplatz im rheinisch-westfälischen Industriegebiet erhielten die Entwürfe der Reg.-Bauführer Dipl.-Ing. F. Heintze in Wesel und P. Rusche in Charlottenburg die Schinkeldenkmünze. Von den 15 eingegangenen Entwürfen für die Aufgabe des Eisenbahnbaus: der Umbau und die Erweiterung des Sammelbahnhofes Bettemburg zwischen Diedenhofen und Luxemburg ist demjenigen des Reg.-Bauführers Dipl.-Ing. E. Homann in Breslau der Staatspreis und als Vereinsandenken die Schinkeldenkmünze, dem Entwurf des Reg.-Bauführers Dipl.-Ing. P. Werner in Breslau die Schinkeldenkmünze zuerkannt worden.

DENKMALPFLEGE

Die sogenannte **Loge du Change in Lyon** ist unter die historischen Baudenkmäler Frankreichs aufgenommen worden, an denen ohne Erlaubnis der Regierung nichts geändert werden darf. Der Bau ist von Soufflot, dem Architekten des Pariser Pantheons, im Jahre 1749 aufgeführt worden und war die erste Börse in Frankreich. Der Bau diente aber nur ein halbes Jahrhundert seinem ursprünglichen Zwecke und wurde im Jahre 1803 den Protestanten überwiesen, die ihn bis heute als Kirche benutzen. Wie das Pantheon ist er in einem der italienischen Renaissance entlehnten, an antike Formen anklingenden Stile errichtet mit einer Art Tempelfassade an der Stirnseite und einer von jonischen Säulen getragenen, übrigens erst im Anfange des 19. Jahrhunderts zugefügten Empore im Innern.

AUSGRABUNGEN

Rom. Die Ausgrabung der Basilica Aemilia im Forum Romanum. Zu den interessantesten Problemen des Forum Romanum gehört das der Basilica Aemilia und ihrer Zerstörung. Nun haben die von Dr. Alfonso Bartoli, einem der wissenschaftlichen Hilfsarbeiter Giacomo Bonis gemachten Untersuchungen zu wichtigen Resultaten geführt. Man wußte, daß die große Basilica in den ersten Jahren des fünften Jahrhunderts schwer durch eine Feuersbrunst zu leiden gehabt hatte, und man nahm an, daß die Front davon zerstört worden war, so daß man die dorischen Pilaster mit den jetzt noch erhaltenen schwächlichen Granitsäulen hatte unterstützen müssen. Nun hat sich Bartoli durch diese Erklärung nicht befriedigen lassen.

Was die Frontmauer betrifft, so beweist Bartoli, daß sie in einer späteren Zeit eingefallen ist. Denn die Tabernae blieben lange Zeit nach dem Brand noch in Gebrauch. Als dann die Front einstürzte, da bedeckten ihre Materialien die ganze Oberfläche der Basilica, so daß die Schatzgräber der Renaissance durch diese schwere Decke keinen Weg ins Innere finden konnten. Diese Decke kann man in drei Schichten teilen, aus welchen sich klar ergibt, daß die Basilica im fünften Jahrhundert den erwähnten Brand erlitt und daß dadurch das Dach zerstört wurde, so daß man die große Halle verlassen mußte.

Die große Laube mit den drei Reihen Säulen blieb aber aufrecht und wurde dann zum Teil durch Abtragung zerstört, was aus einer genauen Prüfung der Ruinen hervorgeht, wo sehr viele Stücke fehlen, und besonders alle Kapitäle.

Bartoli ist es gelungen, zwischen den Pilastern der Front, die den Brand überdauert hatte, kleine eingemauerte Zimmer zu entdecken. Es sind wahrscheinlich Kaufläden; mittelalterliche Tabernae, aber unter ihnen ist am äußersten Ende der Basilica, dem Argiletum zu, ein etwas größerer Raum mit Marmor und Stuckdekorationen an den Mauern. Hie und da sieht man schwache Überreste von Malereien und am Ende eine Nische. Mit Recht deutet Bartoli das als mittelalterliches Oratorium. In den Tabernae des anderen Endes, also nahe am Tempel des Antoninus und der Faustina sind andere Räume in ein christliches Bethaus umgewandelt worden und auf einem Stück Mörtel, welcher noch an der Wand klebt, liest man das gemalte Wort „Sanctus". Das Oratorium wird wohl bis ins siebente Jahrhundert zurückreichen. Bartoli meint, daß das die Kirche S. Johannis in Campo des Turiner Katalogs sein könnte, und führt als Beleg an, daß zwischen den Trümmern ein Relief mit dem Kopf des Täufers gefunden worden ist. Die Kirche bestand noch bis ins 15. Jahrhundert.

Fed. H.

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Die Akademie der Künste greift über die Säkularfeste dieses Monats März schon zu den silbernen Tagen des Juni hinüber: zur Vorfeier des kaiserlichen Regierungs-Jubiläums, das dann zu erwarten ist, und das im Sommer im Glaspalast am Lehrter Bahnhof begangen werden wird, hat sie am Pariser Platz soeben eine große Ausstellung eröffnet. Sie stellte für dies Unternehmen den Plan auf, »ein Bild des gegenwärtigen deutschen Kunstschaffens zu geben« — keine leichte Aufgabe für ein Institut, das seinem Wesen nach ein konservatives Prinzip darstellt, und von den Männern, die heute das Können und Sehnen, das Wissen und Ringen der Zeit verkörpern, nur einen sehr kleinen Bruchteil zu seinen Mitgliedern zählt. Der Präsident Ludwig Manzel hat diese Schwierigkeiten nicht verkannt und den Senat zu bestimmen gewußt, nicht nur die Berliner, die auswärtigen und ausländischen Akademiker zu entbieten, sondern darüber hinaus — ein ganz ungewöhnliches, aber um so willkommeneres Verfahren — eine ganze Reihe von Künstlern einzuladen, die der würdigen und erwählten Körperschaft nicht, oder noch nicht angehören. Über fünfzig deutsche Maler und Bildhauer außerhalb des akademischen Kreises sollten helfen, damit jenes »Bild« nicht gar zu schief ausfalle. Zugleich scheint damit noch ein weiterer Doppelzweck verfolgt worden zu sein: erstens zu einem Ausgleich zwischen den kriegführenden Kunstparteien in Deutschland und besonders in Berlin beizutragen, und zweitens darzutun, wie sehr die Akademie eine Zufuhr frischen Blutes brauchen könne. Übrigens sind inzwischen, eben in den letzten Tagen, einige jener Geladenen als neue Mitglieder gewählt worden: die Bildhauer Max Kruse und Reinhold Felderhoff, die Maler Rudolf Schulte im Hofe und Hans Looschen — vier tüchtige Männer, die freilich nun doch wieder nicht eigentlich als »Auffrischung« betrachtet werden können. So spricht denn auch hieraus abermals das uns längst bekannte Rezept der Berliner Akademie: die besten Absichten, aber im Tatsächlichen nur Kompromisse und halbe Maßregeln.

Nach diesem Rezept ist auch die Jubiläums-Ausstellung zusammengesetzt. Ein wirklicher Überblick, wie er in Aussicht genommen war, konnte dabei naturgemäß nicht zustande kommen; ganz abgesehen davon, daß viele der

Aufgeforderten, der Esoterischen wie der Exoterischen, in den Einsendungen enttäuschten. Es herrscht das »Akademische«, und zwar in seiner zwiefachen Bedeutung. Das will sagen: es sind zunächst eine ganze Reihe von Werken vorhanden, auf die diese Bezeichnung in ihrem guten Sinne paßt, Arbeiten also, die mit den soliden Mitteln gesunder Überlieferungen zur Qualität aufsteigen. Dazu gehören die Porträts vom Grafen Harrach, die älteren Bildchen von Schönleber, Kallmorgen und Julius Jacob, die holländischen Fischer (1885) von Paul Meyerheim, auch Anton von Werners kleines Porträt des Kaisers Friedrich von 1887, eine Landschaft von Bracht, eine Studie von Scheurenberg. Diese Vertreter einer gefesteten Tradition werden den meisten lieber sein als die unruhige Pseudomodernität etwa Ludwig Dettmanns und Hugo Vogels, der seine große Begabung durch laute und forcierte Brutalitäten gefährdet. »Akademisch« kann allerdings auch etwas anderes bedeuten, ein schlimmes Hintrotten auf ausgefahrenen Geleisen, und auch daran ist leider kein Mangel. In Verbindung mit der Juryfreiheit der Mitglieder führte das gelegentlich sogar zu sehr peinlichen Erscheinungen, wie etwa Eberleins zuckergußartiger Gruppe des »Doktor Eisenbart« und Dagnan-Bouverets oblatenhaft süßem Frauenkopf. Das sind üble Dinge, denen in diesen Sälen der Eintritt absolut verweigert werden müßte. (Charakteristisch übrigens, daß Dagnan-Bouveret, der sich auf den Schultern der Impressionisten erhob und dann verflachte, seit 1892 Mitglied ist, während die großen Alten selbst, Monet, Degas, Renoir, niemals hinzugebeten wurden!)

Am meisten jedoch fesseln in der Ausstellung die Proben derjenigen Kunst, die den Fortschritt bezeichnet. Als Ganzes fesselt namentlich ein Saal, in den Liebermanns Porträt des Hamburger Bürgermeisters Burchardt, Corinths Bildnis des Historikers Eduard Meyer, zwei Tierstücke von Zügel, ein keckes Jahrmarktsbild des talentvollen Rheinländers Josse Gooßens, kleine Plastiken von Kruse, Gaul, Tuaillon und Kolbe — die wundervolle, halb flächig gehaltene Bronze eines erwachenden jungen Weibes — und das außerordentliche Bildnis des alten Karl Justi von Lepsius vereinigt sind. Sieht man diese deutschen Porträts und fügt etwa, aus anderen Sälen, noch das Wörmanns von Karl Bantzer, das des verstorbenen badischen Großherzogs von Trübner hinzu (der, ebenso wie Thoma, nur Gast, nicht Mitglied der Akademie ist!), so fragt man sich vergebens, warum sich unsere deutschen Aristokraten der Geburt und des Geldes durchaus von Zorn und von Herkomer malen lassen müssen, die, wie die Ausstellung beweist, diese Aufträge herzlich äußerlich erledigen. Auch das könnte man als »Ausländerei« bezeichnen.

Im übrigen ist man aufs Suchen angewiesen. Dabei findet man dann zwischen vielen Gleichgültigkeiten feine und überraschende Dinge. So eine delikate, ganz kleine römische Studie aus dem Jahre 1889 von Max Klinger. Ein farbig leuchtendes Stilleben von Robert Breyer, hübsche Bildchen von Otto H. Engel. Breit hingesetzte Münchener Malereien von Habermann, Angelo Jank (dabei »Uhdes Beisetzung«), Christian Speyer und Leo Putz. Skulpturen von Klimsch, Hildebrand, Wenck und andern; auch den schönen, von Rom her wohlbekannten Bronzereiter von Hermann Hahn. Ein graphisches Kabinett enthält ausgezeichnete Blätter von Orlik, Schmutzer und Köpping. Ein vielfach interessierender Architektensaal neben Ihnes kalten akademischen Arbeiten Modelle und Bilder nach Bruno Paul, Bruno Schmitz, Ludwig Hoffmann, Licht und Thiersch. Aber es leuchtet ein, daß das alles in keiner Weise ein »Bild des gegenwärtigen Kunstschaffens« ergibt. Man schiebe die Schuld nicht auf die beschränkten Räume; sie liegt an ganz anderen Gründen, deren Wurzeln über Jahrzehnte zurückreichen. Daß Manzel, und mit ihm der ständige Sekretär der Akademie, Prof. Amersdorffer, unter diesen Umständen gleichwohl eine sehr anerkennenswerte Arbeit geleistet haben, sei gern und freudig festgestellt.

Im Salon Cassirer findet man Kollektionen von zwei Künstlern: von dem Russen Leon Bakst und von dem deutschen Landschafter Paul Baum. Wir kennen Bakst schon von der großen modernen russischen Ausstellung her, die vor einigen Jahren durch Deutschland zog. Er tauchte damals neben Somoff und anderen ähnlich gearteten Talenten, wie etwa Benois, als ein Vertreter der Traditionen vom Ende des 18. Jahrhunderts auf, die sich in Rußlands Kunst, in der Architektur und der Zimmereinrichtung ebenso wie in der Malerei, mit so merkwürdiger Zähigkeit lebendig erhalten haben. Inzwischen hat Bakst gezeigt, daß er das Kunstgewerblich-Dekorative, das dieser ganzen Gruppe russischer Künstler anhaftet, vorzüglich praktisch zu verwerten weiß. Er hat sich der Welt des Theaters zugewandt und als geistreicher, graziöser und origineller Erfinder von Dekorationen und Figurinen Außerordentliches geleistet. Die Kunst der russischen Tänzer und Tänzerinnen, die wir mit solcher Begeisterung kennen gelernt haben, hat viel von Bakst profitiert, der dem Petersburger Ballett ganze Szenerien von höchster Pikanterie und Liebenswürdigkeit, für die Pawlowa, für Nijinsky und für andere dieser unvergleichlichen Meister des Rhythmus erfinderisch Kostüme erdacht hat. Man sieht jetzt bei Cassirer die lange Reihe dieser Entwürfe, delikate Blätter, bei denen man spürt, wie den Künstler über den praktischen Zweck hinaus das Thema fesselte, so daß er eine sorgsam abgerundete und mit Aquarellfarben sauber ausgepinselte Zeichnung lieferte. Von der Raserei und Hingabe der russischen Tänzer freilich ist an diesen Sächelchen nichts zu spüren, die mehr einen kultivierten und mit Vorliebe erotisch gepfefferten Saloncharakter haben. Es fehlt der Tradition aus dem französischen ancien régime bei Bakst eben das, wodurch jene Ballettgrößen die alte Überlieferung russisch durchleuchten: das Temperament und die ursprüngliche Wildheit, oder auch die sentimentale Melancholie des Slaventums. Dennoch freut man sich, den Aufmarsch dieser Bijous abzuschreiten. Wenn Bakst aber von solchen Dekorationsskizzen sich zu Bildern von eignem Anspruch vorwagt, so wird die Sache bedenklicher. Es zeigt sich dann, daß er im Grunde nicht viel zu sagen hat und mit den Dingen nur spielen kann. Je größer diese Gemälde sind, um so leerer werden sie an Farben- und Empfindungsgehalt. — Mit Vergnügen sieht man dagegen die große Kollektion von Baum, der, nunmehr schon bis in die Mitte der fünfziger Jahre vorgeschritten, damit eine Art Übersicht über sein bisheriges Schaffen gibt. Baum gehört gewiß nicht zu den stärksten, aber zu den angenehmsten und treuesten Mitkämpfern des deutschen Impressionismus. Er stammt aus der Weimarer Landschafterschule, und einige der älteren Bilder, die er jetzt mit ausstellt, haben eine Zartheit und Bescheidenheit des Tones, die von weitem an Buchholz erinnert. Dann ging Baum ins Ausland, nach Paris und Belgien, wo er den Weg von Monet zum Neoimpressionismus zurücklegte und eine zeitlang als begeisterter Prophet der pointillierenden Tüpfelmanier auftrat. Er suchte auf weiten Reisen in Südfrankreich und Nordafrika das helle Licht und die sprühenden Farben sonnendurchglühter Landschaften, um sie nach den Prinzipien von Signac und Seurat analytisch zu zerlegen. Dann ging Baum bei van Gogh in die Schule, und die Tupfen nahmen die Gestalt der breiten Striche des Holländers an. Aber im Grunde schimmerte immer und schimmert noch heute jene zarte, bescheidene Buchholzstimmung durch die anscheinend so schwer modernen Bilder. Man darf wohl sagen, daß

es ein deutsches Landschaftsgefühl ist, das sich hier in einer internationalen Sprache des malerischen Handwerks ausspricht. Mitunter geht die Behutsamkeit der Natur gegenüber so weit, daß der Bildgehalt allzu dünn wird. Die Arbeiten haben dann etwas, als ob sie an Blutarmut litten. Aber die Mehrzahl weiß in der feinen Zurückhaltung der Mittel doch dem Auge sanft zu schmeicheln, und die Redlichkeit der Arbeit, die sich fast überall sympathisch zeigt, das Festhalten Baums an dem einmal als recht erkannten Ziel erhöhen den Respekt vor dieser Lebensarbeit. Noch reiner scheinen mir Baums Absichten oft in seinen Zeichnungen zutage zu treten, die mit den gleichen analytischen Prinzipien wie die Bilder vorgehen, aber durch die Abstraktion, die das Schwarz-Weiß ohne weiteres mit sich bringt, vielfach interessanter wirken.

Im Künstlerhause lösten zwei bemerkenswerte Ausstellungen einander ab. Zuerst sah man dort eine umfangreiche Kollektion von Paul Meyerheim, die als nachträgliche Ehrung zum 70. Geburtstage des Künstlers im vergangenen Sommer zusammengestellt war. Diese Übersicht bestätigte das Bild, das von Meyerheim nun schon feststeht und bereits kunstgeschichtliche Gültigkeit erlangt hat. Am meisten bewunderte man wieder die älteren Werke, die schönen Bilder aus Tirol und von anderen Reisen sowie die Tierstücke jener Zeit, die durch die Wärme und Kraft ihrer sorgsam gestimmten Farben, durch den tiefen, an Leibl erinnernden Ton, zum Besten gehören, was damals in Deutschland gemalt worden ist. Sodann aber auch die stattliche Reihe der späteren Gemälde, die oft von geringerer farbiger Schönheit, soviel zeichnerisches und kompositionelles Können, soviel scharfe Naturbeobachtung und Landschaftsgefühl, soviel psychologisches Verstehen von Mensch und Tier, soviel Liebenswürdigkeit und Humor in der genremäßigen Gruppierung zeigen, daß man sie mit großem Vergnügen und Genuß betrachtet.

Die Meyerheim-Ausstellung im Künstlerhause wich dann einer schönen Sammlung von Werken der Schüler Eugen Brachts, die in diesem Jahre so vielfach in Deutschland von den genialen Lehrereigenschaften ihres nunmehr gleichfalls siebzigjährigen Meisters Zeugnis ablegen.

Bremen. Eine Kollektion von Gemälden Lovis Corinths aus verschiedenen Zeitperioden seiner Entwicklung eröffnete in vielversprechender Weise den Reigen der diesjährigen Ausstellungen in der Kunsthalle. Sie bot dem Bremer Publikum in kleinerem Rahmen einen ähnlichen Überblick Corinthschen Werdens und Schaffens, wie es die gleichzeitige große Corinthausstellung für Berlin getan hat. Unnötig, gerade in diesem Augenblick noch etwas zum Preise des vielgefeierten Meisters zu sagen. Zu hoffen steht, daß die Kunsthalle bei dieser Gelegenheit ein zweites Werk des Künstlers wird erwerben können, dessen Eigenart bisher mit dem Peter Hille-Porträt in dieser Sammlung noch nicht erschöpfend genug charakterisiert war.

Gleichzeitig zogen auch die beiden Berliner Rösler und Brockhusen mit einer größeren Anzahl von Gemälden ein, beides Künstler, denen die Kunsthalle bereits durch die vorjährige Erwerbung zweier Werke besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Die sehr disziplinierte Mal- und Zeichenkunst Brockhusens, deren Konsequenz freilich gelegentlich ans Rezeptartige streift, trat diesmal besonders achtunggebietend hervor, während das blendendere Maltemperament Röslers in durchweg »contre jour« gemalten und etwas monoton in derselben Palette hingestrichenen Landschaften manchen Verehrer seines Talents diesmal etwas enttäuscht hat. Neben diesen beiden extremen Ausdruckskünstlern wußte sich R. Breyer mit einigen Stilleben von gediegenem Geschmack sehr anständig zu behaupten.

Den Platz der Corinth-Ausstellung hat neuerding eine ziemlich umfangreiche Kollektion der Malerin Maria Caspar-Filser eingenommen. Das Umschlagen des Zeitwillens vom dogmatischen Naturalismus des verflossenen letzten Jahrhundertviertels in die sublimen Absichten bildhaft geformten Ausdrucks konnte nicht schlagender in Erscheinung treten. Diese Künstlerin zieht mit echt weiblich-zurückhaltendem Geschmack, aber auch mit echt weiblicher Hingebung und Einfühlungsfähigkeit aus ringsum gärendem wechselndem, sich gestaltendem Chaos schon ihre fertige, runde Form. Man freut sich zu beobachten, wie sie dabei, ohne sich selbst zu verlieren, auf Cézanne aufbaut: ein willkommenes Beispiel für das Erfolgreiche eines schulmäßigen, schulbildenden Anschlusses.

Die Kunst des Düsseldorfers W. Ophey, der mit Landschaften und Stilleben vertreten ist, wirkt, ebenso wie die des Hagener Malers Walter Bötticher, daneben viel roher, unfertiger, suchender; obgleich vor allem des ersteren Stilleben von einer weiteren Ausreifung des Künstlers nicht wenig erhoffen lassen.

Merkwürdig, wieviel reiner, fertiger und geschlossener als in den Werken der Malerei die Intentionen unserer Jüngeren (erst recht unserer Jüngsten!) in ihren Schwarz-Weiß-Arbeiten zur Geltung kommen! Die Ausstellung von Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitten und Steindrucken Beckmanns, Corinths, Gauls, Liebermanns, Slevogts, Meids u. a. bot eine ganz einzigartige Fülle geradezu klassischer Leistungen; sie bewies, wie günstig augenblicklich die allgemeine Konstellation für den künstlerischen Ausdruck in Schwarz-Weiß ist. Unter den glänzenden Namen wußte sich übrigens ein noch ziemlich unbekannter A. König mit trefflichen Holzschnitten wohl zu behaupten. Von Pechstein erwarb die Kunsthalle zwei Zeichnungen.

Mit Werken der Bildhauerkunst waren bis jetzt der Pole Henryk Glicenstein und neuerdings mit einem reizenden, wenn auch vielleicht etwas geschmäcklerisch empfundenen Majolikazyklus Berh. Hoetger vertreten. Der »Stornello« Glicensteins, eines auf der Grundlage Hahnscher Formenstrenge erfolgreich strebenden Künstlers wurde für die Kunsthalle erworben. *G. F. Hartlaub.*

Hildenbrand-Ausstellung in Pforzheim. Die Pforzheimer Kunstgewerbeschule, deren Ausstellungsräume sonst nur den Ausstellungen der Edelmetalltechnik gewidmet sind, hat vor kurzem auch eine Gemäldeausstellung beherbergt. Prof. Ad. Hildenbrand, einer der Lehrer, hat etwa 60 Gemälde zur Schau gebracht und damit Zeugnis von seinem großen und eigenartigen Können abgelegt. Der junge Künstler, auf den man 1910 schon durch eine Ausstellung der »Rheinlande« aufmerksam geworden war, hat seinen rein malerischen Stil während seiner ein volles Jahr umfassenden Studien auf dem Hochschwarzwald zur größten Eindringlichkeit gesteigert. Er hat dieser subalpinen Alpenwelt geradezu die mythologischen Elemente abgewonnen und sie in schimmernde Farbenpracht gekleidet. Impressionistische und mystische Elemente durchdringen sich in seinen formal und farbig streng aufgebauten Werken. Baden wird einmal mit dieser neuen und eigenartigen Kraft zu rechnen haben. *Bigr.*

Amsterdam. Ausstellung im „Larensche Kunsthandel“. Nach der Januarausstellung im Larenschen Kunsthandel, die dem augenblicklich in gewissen mondänen Kreisen des Haags sehr in Gunst stehenden holländischen Porträtisten Antoon van Welie gewidmet war, diesen aber in keinem günstigen Lichte erscheinen ließ, da er sich nur als Maler seelenloser Puppen in eleganten Toiletten, mit gewollt-

legeren Posen und dem stereotypen, nichtssagenden Lächeln gemachter Liebenswürdigkeit präsentierte, aber nicht als Maler lebender Menschen, wirkten die im Februar ausgestellten Werke des in Paris lebenden Vlämen Theo van Rysselberghe wie eine Offenbarung. Es waren nur Arbeiten aus den letzten Jahren, Bildnisse, figürliche Kompositionen, Landschaften und Stilleben, ein reiches Programm. Am bedeutendsten ist Rysselberghe wohl in der Darstellung des nackten weiblichen Körpers und in seinen Porträts, obwohl er sich auch auf den anderen Gebieten weit über den Durchschnitt erhebt. Zwei der ausgestellten Gemälde, vielleicht die besten, kannte man schon von der internationalen Kunstausstellung im Städtischen Museum vom vergangenen Jahre, das Porträt eines sitzenden jungen Mädchens und eine große Landschaft mit nackten weiblichen Figuren in einer von den roten Stämmen und dem durchbrechenden Sonnenschein rötlich schimmernden Kiefernwaldung mit dem blauen Meer im Hintergrund. Letzteres Werk ist für seine Auffassung und Behandlung des nackten weiblichen Körpers außerordentlich charakteristisch. Rysselberghe nimmt unter den modernen Nacktmalern eine ganz besondere Stellung ein. Bei so vielen von ihnen herrscht eine solche sinnliche Schwüle, eine Alkoven- oder Badezimmeratmosphäre, die das Geschlechtliche unwillkürlich in den Vordergrund treten lassen; ihre Frauen sind nicht nackt, sondern ausgezogen, und sie fühlen ihre Nacktheit. Ganz anders bei Rysselberghe. Die Nacktheit seiner jugendlichen Gestalten scheint ihr natürlicher Zustand, sie sind sich ihrer weiter nicht bewußt, und kokettieren nicht damit; sie sind naiv und »selig in sich selbst« wie der Dichter sagt. Es fehlt alles Erdenschwere, griechisch reine Luft weht hier.

Es ist dieselbe heitere, freie Stimmung, dieselbe naive Freude am Licht, an der animalischen Schönheit jugendlicher Körper, die man von den Gemälden von Hofmanns kennt. Aber es ist nur die ideale Auffassung, die er mit Hoffmann teilt, in der Ausführung, in der plastischen Herausarbeitung des Körperlichen, in der Kunst, das rosige, blühende Fleisch leben und atmen zu lassen, wie in der Luftperspektive, in dem Spiel von Licht und Schatten, das die Gestalten umwebt, zeigt er einen Realismus, der dem auf das Dekorative gerichteten von Hofmann fremd ist. Wie ernst es Rysselberghe mit seiner Naturtreue ist, bewiesen einige Einzelfigurenstudien, die er ganz unverändert in eine andere ähnliche Komposition nackter Frauen im Freien übernommen hatte. — Rysselberghes hier ausgestellte Bildnisse stellen nur Damen dar, im Freien wie im geschlossenen Raum. Er zeigt sich hier als einen Meister der Charakteristik. Die feinsten Nuancen im Ausdruck, ein schnell über das Gesicht huschendes Lächeln weiblicher Überlegenheit, einen kaum merklichen mokanten Zug im Gesicht, weiß sein Pinsel festzuhalten. Sein scharfer Blick dringt durch bis zum innersten Kern der Menschen, die er konterfeit. Er gibt das sich seiner Macht und seiner Reize noch kaum bewußte, unerfahrene junge Mädchen; die in der Schule des Lebens gereifte, ihr Leben genießende, geistreiche und ein wenig spöttische Frau; die durch Enttäuschungen skeptisch und überlegen-unnahbar gewordene Dame, die sich selbst interessant findet, und die mehr vegetativ dahinlebende üppige Schönheit mit der gleichen Natürlichkeit und der gleichen psychologischen Kennerschaft wieder, die unsere Bewunderung erregen. Und er erreicht das mit einer Technik, die sich von kaltem Akademismus wie von Exzentrizitätshascherei der Modernsten gleich fern zu halten weiß. Rysselberghe braucht nicht noch nach neuen Ausdrucksmitteln zu suchen, er hat seinen Stil gefunden. Nur in einem Werke, einer Abendlandschaft bei Sonnenuntergang, ist er auch einmal einer der herrschenden Moden gefolgt, indem er sich hier der Pointilliertechnik bediente, und man muß anerkennen, mit großem Geschick. Das Zittern des violetten Lichtscheins auf dem Fluß, das blendende Flimmern des rötlichen Lichtmeeres um den roten Sonnenball über dem Horizont kommt gerade durch dies Verfahren am treffendsten zum Ausdruck, und macht das Stück zu einem seiner wirkungsvollsten Gemälde. Aber auch ohne dieses technische Hilfsmittel, das doch immer noch ins Auge fällt, vermag Rysselberghe die Abendstimmung in der Natur überzeugend zur Darstellung zu bringen. Das beweist die große Abendlandschaft mit dem schon im kühlen Abendschatten des Vordergrundes auf der Landstraße schnell dahinrollenden Fuhrwerk, während die Berge im Hintergrund noch von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet sind, die zwar, wie all seine andern Sachen, impressionistisch behandelt war, aber in jenem maßvollen, klassischen Impressionismus, an den sich unser Auge schon längst gewöhnt hat.

Zum Schluß seien noch einige Blumenstücke und delikate Aquariumbilder erwähnt, die sich durch die feine Harmonie ihrer warmen Farben den übrigen Arbeiten des Meisters würdig anreihen. *M. D. Henkel.*

Berlin. Max Beckmann plant für die nächste Sezessionsausstellung ein Bild des Unterganges der Titanic. Beckmann, dessen Kunst nach solchen stark dramatischen Szenen verlangt, hat schon einmal eine sensationelle Katastrophe gemalt: 1909 hing auf der Sezessionsausstellung sein großes Bild, das eine Szene aus dem Untergang von Messina darstellte.

Eine **internationale Karikaturenausstellung** wird in **Leipzig** in diesem Jahre gezeigt werden. Sie wird veranstaltet vom Leipziger Künstler-Verein, der zu diesem Zwecke einen Pavillon innerhalb der internationalen Baufachausstellung errichten läßt. Die Veranstaltung wird die moderne und historische Karikatur umfassen und Malerei, Plastik, Zeichnung, Graphik, sowie Karikaturengebilde auf dem Gebiete der Architektur vorführen. Es soll ein illustrierter Katalog herausgegeben werden. Die Ausstellungsleitung liegt in den Händen von Professor W. Stein und dem Maler Max Loose, zu den Beisitzern gehören der Architekt Liebig, Prof. Dr. Kurzwelly (der Direktor des stadtgeschichtlichen Museums), der Bildhauer Heinrich, sowie der städtische Oberbibliothekar und Archivdirektor Prof. Dr. Kroker.

Baden-Badener Kunstausstellung. Mit der Eröffnung der diesjährigen Kunstausstellung am 15. März wird für den ersten Monat auch eine Thoma-Ausstellung eröffnet, die mit über 50 Werken sich auf die Jahre 1858 bis 1912 erstreckt. Thoma hat dieses Mal einen Querschnitt seines ganzen Schaffens gegeben, aber das Hauptgewicht auf Porträt- und Figuraldarstellungen gelegt. In den Figurenbildern und Landschaften tritt die parallel sich vollziehende Entwicklung aus dem realistisch-intimen Stil der Frühzeit durch die poetisch verklärende nüchtere Schaffensperiode zu der ruhigen und typisierenden Gestaltungsweise deutlich hervor. Interessant ist die durch alle Entwicklung festgehaltene unverkennbare Eigenart der Auffassung.

SAMMLUNGEN

× Das Berliner **Rauch-Museum,** eine der kleinsten, aber auch der interessantesten preußischen Staatssammlungen, die in den Dezennien ihres bisherigen Bestehens (seit Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts) viel zu wenig beachtet worden ist, hat soeben eine Neugeburt erlebt. Seine Verwaltung war früher stets eine Sinekure desjenigen Bildhauers, der jeweils die ehemalige Rauchsche Professur innehatte, der zugleich Rauchs Amts-

wohnung im alten »Lagerhause« in der Klosterstraße (einem der ältesten Berliner Gebäude, das bis ins 14. Jahrhundert zurückreicht) und einen Teil von Rauchs Atelier zugewiesen erhielt. Als aber vor zwei Jahren Hundrieser, der letzte dieser Bildhauer, starb, entschloß man sich endlich, mit dem alten System zu brechen und setzte den Kunsthistoriker und Museumsfachmann Prof. Hans Mackowsky, einen der ersten Kenner altberliner Kunst, als Direktor ein. Mackowsky hat nun im letzten Jahre eine Neuaufstellung des Museums vorgenommen, die jetzt beendet ist. Er hat endlich das Tohuwabohu, das hier herrschte, gelichtet, hat segensreiche Ordnung gestiftet und in die Anordnung der kostbaren Originalmodelle Rauchs Sinn und Logik gebracht. Er hat auch für farbige Hintergründe gesorgt, für dunkelrote und dunkelblaue Stoffbespannungen der Wände, für grünen Anstrich der Gewölbenischen (der dem Geschmack der Schinkel-Rauchepoche entspricht), so daß sich nun die zahllosen meisten Gipsköpfe und -figuren, die von dem fleißigsten Leben Kunde geben, wirksam abheben. Soweit möglich, wurde klar gruppiert. Etwa die Berliner, die süddeutschen, die andern Denkmäler Rauchs, die interessante Folge der Entwürfe zum Berliner Friedrichsdenkmal, von der wunderlichen Trajanssäule bis zu dem volkstümlichen alten Fritzen, die dekorativen Stücke, die Grabfiguren zusammengerückt. Und als Verbindungen ziehen sich durch die Räume die langen Reihen der ausgezeichneten Porträtbüsten, in denen Rauchs beste Kraft sich offenbarte. Und auch diese Bildnisse wurden nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet. So daß nun wirklich aus einem einstigen Gipslager ein Museum geworden ist.

Chemnitz. Durch Vermittelung des Kunstsalons Gerstenberger erwarb die Stadt die lebensgroße Bronze »Sandalenbinderin« von Lewin-Funke. Sie ist zurzeit im Treppenhause des König-Albert-Museums aufgestellt und wird voraussichtlich später ihren Platz in den Anlagen erhalten.

Kunstfreunde schenkten dem Museum ein Ölgemälde Toni Stadlers »Blick in die bayrischen Alpen«. Es ist im Herbste vorigen Jahres entstanden und ist eines seiner bis ins kleinste durchgearbeiteten, aber immer groß bleibenden Landschaftsbilder. Reizvoll im Kolorit, das in allen Tönen vom Gelbgrün bis zum tiefen Herbstgold lebt, reizvoll in der Behandlung des hohen, weiten Himmels mit seinen lastend schweren Regenwolken. Das Werk bildet eine glückliche Bereicherung der jungen Sammlung.

Max Liebermanns Lotsenstube, ein Frühwerk des Meisters aus dem Jahre 1874, ist von Dr. Karl Lanz der **Mannheimer Kunsthalle** geschenkt worden. Dr. Lanz hat auch seine übrigen Sammlungen für drei Monate der Städtischen Galerie überlassen. Darunter findet man die ersten Namen alter Meister. Auch die Erwerbung eines bedeutenden Werkes französischer Kunst ist kürzlich der Galerie gelungen: der Ankauf des Porträts von Jules Michelet von Honoré Daumier.

Ein Correggio im Metropolitan Museum of Art in New York. Eine der bedeutendsten Neuerwerbungen dieses mit den reichsten Mitteln arbeitenden Instituts ist zweifelsohne der sogenannte Altar der heiligen Martha von Correggio, der im Dezember des vergangenen Jahres aus dem Besitze der Kunsthändler Sulley & Co. angekauft wurde. Das Bild befand sich ehedem in England in der berühmten Ashburton-Sammlung und gehört zu den unbestrittenen Jugendwerken des Meisters. Auf Grund von nicht ganz klaren urkundlichen Nachrichten hat man bis Morelli allgemein angenommen, daß dieses Altarbild nach 1518 im Auftrag eines Melchiore Fassi in Correggio für dessen Kapelle in der dortigen Kirche S. Quirino gemalt wurde. Morelli hat die Entstehungszeit des Werkes mit einigen Jahren hinaufgerückt, in der Annahme, daß es noch vor dem Dresdener Franziskus-Altar (1514—1515) entstanden sei. Jedenfalls hat Morelli mit Recht auf einige noch an Lorenzo Costa erinnernde Details im Bilde hingewiesen. Dargestellt sind die Heiligen Petrus, Leonhard, Martha und Magdalena in ganzer Figur vor Bäumen stehend. *—th.*

Paris. In diesem Jahre werden voraussichtlich mehrere **Arbeiten aus dem Luxembourg** in den **Louvre** gebracht werden. Bekanntlich sollen in den Louvre nur Werke solcher Künstler aufgenommen werden, die mindestens zehn Jahre lang tot sind, also daß es sich gewissermaßen um das Urteil der Nachwelt handelt. Meissonier, Gustave Moreau, Benjamin Constant und Vollon befinden sich in diesem Falle, und man wird nun einige der bisher im Luxembourg aufbewahrten Werke dieser Künstler in den Louvre bringen. Meissonier und Gustave Moreau sind übrigens schon früher durch private Schenkungen in Sammlungen, die man nicht teilen durfte, in den Louvre gelangt. Der Louvre hat außerdem durch Erbschaft zwei Bildnisse moderner französischer Künstler erhalten: das Bildnis des Grafen Jacquemont von Henner und das des Barons Portalis von Regnault.

FORSCHUNGEN

Im fünften Heft des Jahrgang 1912 der »Arte« publiziert M. Biancale eine Studie über **Evaristo Baschenis.** Es ist dem Autor gelungen, in der Heimat des Künstlers, in Bergamo und dessen Umgebung, eine große Zahl seiner Werke wiederzufinden, die sich dort im Privatbesitz erhalten haben. Zumeist sind es Stilleben von Musikinstrumenten, seltener Fisch- und Fruchtstilleben. Daneben finden sich auch einige Bildnisse. Im ganzen zählt Biancale etwa 50 solcher Werke im Bergamaskischen und in Mailand auf, die er unter Baschenis selbst und dessen angenommene Nachahmer verteilt. Bekannt ist von diesen Nachahmern nur der von Locatelli in seinen »Illustri Bergamaschi« genannte Bartolomeo Bettera, von dem Biancale mehrere bezeichnete Stücke erwähnt. — Im sechsten Heft derselben Zeitschrift findet sich eine Reihe von Nachträgen zu diesem Aufsatz, meist Zuschriften von Besitzern anderer Werke von Baschenis. Dazu wäre noch von uns nachzutragen, daß sich in der Herzogl. Galerie zu Meiningen ein mit vollem Namen signiertes Stilleben von Instrumenten von der Hand Betteras befindet (vgl. Katalog der Herzogl. Gemälde-Galerie zu Meiningen von C. F. Förster 1865, p. 36, Nr. 73). *—l.*

A. Serafini bringt im letzten Heft der »Arte« (1912, Heft 6) den Schluß seiner **Studien zur umbrischen Miniaturmalerei.** Er untersucht insbesondere die Beziehungen zwischen der umbrischen und der ferraresischen Miniaturmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wobei die Arbeiten Franco Ferrarese's, Federigo Veteranos, Jacomo da Fabriano's, Giacomo Caporales und mehrerer anderer Miniaturisten herangezogen werden.

Dasselbe Heft der Arte enthält ferner einen Aufsatz von G. Giovannoni über **römische Kirchen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts,** der fortgesetzt werden soll. In diesem ersten Kapitel werden Santa Caterina de' Funari und San Spirito in Sassia behandelt. Santa Caterina de' Funari muß nach einer von Giovannoni gefundenen Zuschrift an der Fassade von einem bisher unbekannten Baumeister Giudetto de' Giudetti errichtet worden sein. Giovannoni vermutet auf Grund des genannten Baues, daß Giudetto aus der Schule des jüngeren Antonio da Sangallo hervorgegangen ist. Er schreibt ihm noch die vom Kardinal Federigo Cesi für sein Grabmal errichtete Katharinenkapelle in Santa Maria Maggiore zu. Bei San Spirito nimmt

Giovannoni die Fassade für Antonio da Sangallo in Anspruch, so daß also der ganze Bau von diesem vollendet wäre. Bisher hat man ihn nur als den Erbauer des Schiffes angesehen. *—l.*

VERMISCHTES

Leipzig. Einige Erfolge, die die **Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe** in letzter Zeit zu verzeichnen hat, lassen erkennen, in welch erfreulicher Weise der von ihr ausgeübte Einfluß auf die geschmackliche Hebung des Buchgewerbes sich erweitert. Das Sächsische Ministerium des Innern hat die neuen sächsischen Auslands-Paßformulare direkt in der Akademie herstellen lassen, die Aufgabe wurde unter Leitung von Prof. Schiller in einer künstlerisch durchaus befriedigenden Weise gelöst. Dann erließ dasselbe Ministerium durch die Akademie ein Preisausschreiben zur Erlangung eines künstlerischen Entwurfes für die neu herzustellende Auszeichnungsurkunde der sächsischen Klöppelschulen. Den ersten Preis erhielt Alice Clarus, eine der begabtesten Schülerinnen von Prof. Steiner-Prag; zur Ausführung gelangt, laut Beschluß des Ministeriums, der Entwurf von Wanda Ebel, Schülerin von Prof. Hein.

Das neue **Berliner Haus des Vereins deutscher Ingenieure** soll an der Fassade mit den Köpfen berühmter Ingenieure geschmückt werden. Und zwar sind neun Reliefköpfe vorgesehen, die in der Füllung zwischen den Fenstern des Saales und den darüber liegenden niedrigeren Büchereifenstern ihren Platz erhalten sollen. Der Vorstand hat folgende Ingenieure ausgewählt: Otto von Guericke, Werner von Siemens, Redtenbacher, Alfred Krupp, Schichau, Borsig, Reichenbach, Harkort, Otto und Lange, die beiden letzteren in einem Doppelbildnis. In den Wandtäfelungen der kleineren Sitzungssäle wird eine Anzahl künstlerisch ausgeführter Köpfe von hervorragenden Angehörigen des Vereins eingelassen werden. Hierfür soll Stadtbaurat Ludwig Hoffmann Anregungen geben. Geh. Rat von Oechelhäuser will für das neue Vereinshaus ein Ölbild der Gründungsstätte des Vereins in Alexisbad stiften.

In **Bayern** ergreift man jetzt vom Ministerium aus die Initiative, die Errungenschaften der **modernen Maltechnik** praktisch fruchtbar zu machen. Adolf Wilhelm Keim, technischer Lehrer in Grünwald bei München, ist als Wanderlehrer für Maltechnik angestellt worden. Er soll im Auftrage der Handwerkskammer Vorträge und Kurse über bestimmte Gebiete der Materialkunde und der Maltechnik leiten und auf diesem Wege in Fühlung mit den Fachschulen und der Auskunftsstelle für Maltechnik an der Münchner Technischen Hochschule möglichst weiten Kreisen des Malergewerbes maltechnische Kenntnisse und Erfahrungen vermitteln.

Ländliche Schulhausbauten und verwandte Anlagen im Großherzogtum Baden. Das um die Jahrhundertwende gründlich neugestaltete Elementarunterrichtswesen in Baden hat einschneidende Wirkungen auf die Schulhausbauten gehabt. Die Neuanlagen, die hier früher schon angezeigt wurden, sind namentlich in Landgemeinden zu Mustern ländlicher Bauweise gestaltet worden. Das vor kurzem erschienene zweite Heft (bei G. Braun, Karlsruhe, B.) bringt wiederum 22 Bauten in Grund- und Aufrissen und Schauansichten, deren Entstehungszeit in die Jahre 1905—1912 fallen. Bei dem Komplex von Bedingungen, die zu erfüllen waren (Schulräume, Lehrerwohnungen, Gemeindeamtszimmern nebst Zubehörräumen), kann natürlich von Herausgestaltung eines einheitlichen Typs nicht die Rede sein. Nur die hygienisch bedingte scharfe Trennung von Schul- und sonstigen Zweckräumen ist gleichmäßig innegehalten. Einen großen Reichtum entfalten die Architekten in der Einpassung des Schulhauses in das Landschafts- und Ortsbild. Der Typ des Schwarzwaldhauses, der Markgräfler und unterbadische Stil, fränkische und alemannische Anlagen wirkten formbestimmend. Es zeigt sich so merkwürdigerweise, wie reich an Architekturformen Baden ist und wie trefflich der Weg ist, bürgerliche Neuanlagen künstlerisch zu beeinflussen. *Bigr.*

Die **Innendekoration des Pariser Pantheons** wird nach dem Plane des ehemaligen Staatssekretärs Dujardin-Beaumetz weitergeführt. Das sehr schöne Denkmal für Rousseau von Bartholomé steht in Kalkstein an dem definitiven Platze an einem der Kuppelpfeiler, die die Rückwand der Apsis und damit das schlechte Wandgemälde von Detaille bedeckende, etwas theatralische Revolutionsgruppe von Sicard wird auch bald in endgültigem Steine den jetzigen Gips ersetzen. An zwei anderen Kuppelpfeilern hat man jetzt die mit Kohle auf Karton gezeichneten Entwürfe der Bildhauer Marqueste und Mercié angebracht, um sich eine Vorstellung von dem späteren Eindruck machen zu können. Die beiden Gruppen, halb Rundfigur, halb Relief, stellen die Redner und die Soldaten der ersten Republik vor. Beide könnten an ihrer Stelle ausgezeichnet wirken, wenn sie weniger hohle Theatralik und mehr von der innerlichen Würde und dem edlen Maße der benachbarten Arbeit Bartholomés hätten. Es ist schade, daß man auch diese Aufträge an die verschiedensten Künstler verteilt hat, statt sie dem einzigen Bartholome zu übergeben.

LITERATUR

Im April 1911 wurde in London die **Walpole Society** unter dem Vorsitz des Earl of Lytton gegründet. Diese Gesellschaft hat sich das Studium der englischen Kunstgeschichte zum Ziel gesetzt und sie hat die Absicht, jedes Jahr einen Band mit Abhandlungen aus diesem Gebiet zu veröffentlichen, der nicht im Buchhandel erscheinen, sondern nur den Mitgliedern zugänglich sein wird. Der erste Band (1911—1912) liegt vor uns und macht innerlich wie äußerlich einen recht angenehmen Eindruck. Die erste Hälfte des Textes nimmt die Publikation von Nicholas Hilliards Traktat »The Arte of Limming« durch Philip Norman ein. Hilliard war bekanntlich einer der feinsten Porträt-Miniaturisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aber sein Traktat ist eher in philologischer als in kunstgeschichtlicher Beziehung interessant. Dann folgt ein zusammenfassender Aufsatz E. S. Priors über die englische Skulptur des Mittelalters mit zum Teil recht interessanten Abbildungen und Lethabys Artikel über die Maler von Westminster Abbey mit zwei Reproduktionen von Tristramschen Aquarellkopien. Den Schluß des Bandes bildet A. J. Finbergs Publikation des »Isle of Wight«-Skizzenbuches — eines Jugendwerkes — von Turner. Druck und Illustrationen sind über aller Kritik gut. *—th.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 25. 21. März 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ZUR FRAGE DER NATURFORMEN IN DER GEOMETRISCHEN ORNAMENTIK

VON KARL WOERMANN

Seit Haeckels großes Werk[1]) uns tiefe Einblicke in die schöpferische Werkstatt der Natur eröffnet hat, in der eine Fülle der schönsten und regelmäßigsten Zierformen erzeugt wird, pflegen wir mit ihm von den »Kunstformen in der Natur« zu reden. Da die Natur jedoch älter ist als die Kunst der Menschen, ist es wenigstens für die Kunstwissenschaft richtiger, von den Naturformen in der Kunst zu reden. Fragen wir nach der künstlerischen Bedeutung aller dieser schönen, zum Teil schlichten, zum Teil außerordentlich reichen und entwickelten Schmuckformen, mit denen die Natur, z. B. die Blüten der Pflanzenwelt, die Leiber der niederen, namentlich in den Meerestiefen webenden Tierwelt, aber auch die Flügel der Schmetterlinge, das Gefieder der Vögel und die Haut der Schlangen ausgestattet hat, so stehen wir freilich noch keineswegs ohne weiteres vor der Frage nach dem Ursprung der geometrischen Ornamentik, mit der die Ur- und Vorgeschichte, die Völkerkunde und das Kunstgewerbe sich eingehender zu beschäftigen pflegen als die Kunstgeschichte. Dazu geht das Prachtwerk Haeckels, das ausgesprochenermaßen die von ihm veröffentlichten Naturformen der modernen Kunst erschließen will, zu wenig auf die schlichten und ursprünglichen Formen ein, in denen die Anfänge der geometrischen Verzierungskunst liegen, dazu hält es sich zu ausschießlich an die Gebilde der Tier- und Pflanzenwelt, und dazu führt es uns zu oft in eine entlegene und versteckte, zum Teil erst durchs Mikroskop erschlossene Formenwelt. Fragen wir nach den Naturformen, die bei der Entstehung der geometrischen Ornamentik in Betracht kommen, so müssen wir uns an einfache und allgemein bekannte und zugängliche Gestaltungen halten.

Auf diese Naturformen in der Kunst wird meiner Überzeugung nach in der herrschenden Anschauung ein zu geringes Gewicht gelegt. Eine Zeitlang schien es sogar, als solle die Lehre, daß alle Zierformen ursprünglich aus der Technik, namentlich der Flechttechnik hervorgegangen seien, den Sieg davontragen, obgleich schon Al. Riegl auf die Einseitigkeit dieser Annahme hingewiesen hatte. Durch die Flechttechnik als solche können höchstens Netz- und Schachbrettmuster erzeugt werden. Sobald die Geflechtshalme sich auch nur zu regelmäßigen Vierecken oder Rauten, zu Zickzacklinien, Stufen oder Zinnen zusammenfinden, setzen sie voraus, daß der Künstler oder Handwerker absichtlich auf diese Formen hinsteuert. Von selbst oder durch Zufall entstehen sie nicht. Ebenso verhält es sich mit der Geometrisierung der Tier- und Menschengestalten, die in der Formententwicklungstheorie unserer Ethnographen eine Hauptrolle spielt und in vielen Fällen, in denen alle Zwischenstufen nachweisbar sind, auch unanfechtbar erscheint. Aber auch hier muß man sagen, daß die geometrischen Formen, in die die Tier- und Menschengestalten allmählich übergehen, doch im Bewußtsein, wenn auch vielleicht nur im Unterbewußtsein der »Künstler«, die zu ihnen hinüberstreben, vorhanden gewesen sein müssen; und gerade hier dürfen wir nicht vergessen, daß die Prähistoriker (seltener die Ethnographen) sich in anderen Fällen bemühen, einen umgekehrten Werdegang festzustellen, der geometrische Ornamente sich allmählich zu Tier- und Menschengestalten umbilden läßt. —

Daß die Technik bei der Entstehung vieler Ziermotive und namentlich bei ihrer Übertragung von einer Kunstfertigkeit auf die andere, eine entscheidende Rolle gespielt hat, soll freilich durchaus nicht in Abrede gestellt werden. Nur gegen die Verallgemeinerung dieses Erfahrungssatzes soll Einspruch erhoben werden. Daß viele einfache Ornamente in fertiger Ausbildung der Natur selbst abgesehen sind, die sie vorgebildet hat, ist zu offensichtlich, um bezweifelt werden zu können. Sieht man, daß Kreise als Abbildungen der Sonne und des Vollmondes schon früh in der Zierkunst der Ur- und Naturvölker auftreten, so sollte man nicht vergessen, daß auch die Augen der Menschen und Tiere deutliche Kreise, ja, bei den meisten Menschen und vielen Tieren deutliche konzentrische Kreise enthalten. Über den Ursprung oder *einen* Ursprung der konzentrischen Kreise — es ist nicht richtig, daß alles nur auf *einem* Wege entsteht — sollte daher kein Zweifel möglich sein; denn daß die Menschen einander von Anfang an in die Augen geblickt haben, wird man doch nicht leugnen wollen. Deutliche konzentrische Kreise aber treten neben ebenso deutlichen Zickzacklinien auch auf den Flügeln mancher Schmetterlinge, z. B. schon des gewöhnlichen Mauerfuchses, hervor. Ein Blick in die Natur lehrt dann auch, daß keine der papierenen »Verschiebungstheorien«, durch die im übrigen hochverdiente Gelehrte die Entstehung der Spiralen aus durchgeschnittenen konzentrischen Kreisen, der Mäanderzüge aus konzentrischen Vierecken erklären wollen, zum Verständnis dieser Kunstformen nötig ist. Gerade bei den Spiralen, um zunächst bei diesen zu bleiben, handelt es sich deutlich genug um die Wiedergabe von Naturformen in der Kunst; und auch hier hat die Natur die gleiche Formensprache in verschiedenartigen Gegenständen zum Ausdruck gebracht. Vollkommenere Spiralen als

[1]) Ernst Haeckel, Kunstformen in der Natur. Leipzig und Wien, 1899 ff.

die versteinerten »Ammoniten«, wie man sie in allen Größen in unseren geologischen Sammlungen kennen lernt, gibt es überhaupt nicht. Zum Aufreihen durchbohrte Ammoniten aber sind als Schmuckgegenstände nicht nur bei den diluvialen Höhlenbewohnern, sondern auch noch in den Schweizer Pfahlbauten häufig gefunden worden. Es ist also erwiesen, wie früh die Menschheit auf diese Naturform und ihren Schmuckwert aufmerksam geworden ist; und wie viele Spiralen in der Muschel- und Schneckenwelt noch heute lebendig sind, braucht kaum betont zu werden. Andererseits stehen altperuanische Tongefäße, auf denen Tintenfische mit spiralförmigen Armen dargestellt sind, neben gleichzeitigen Gefäßen, auf denen die Spiralarme, noch deutlich von jenen Fangarmen abgeleitet, sich verselbständigt haben; und ähnliche Beobachtungen kann man in der ägäischen Vasenmalerei machen. Daß endlich auch die im Grase aufgerollte Schlange gelegentlich als Vorbild der Spirale in der Kunst gedient hat, zeigt z. B. die Spiralschlange auf einem der Türfelder vom Hause eines afrikanischen Negerhäuptlings im Berliner Museum.

Nicht so augenfällig wie die gerundeten Grundformen der Zierkunst treten uns in der Natur die gradlinigen und eckigen Schmuckformen entgegen. Zickzacklinien freilich lassen sich, wie auf dem Rücken der Kreuzotter, auf manchen Schmetterlingsflügeln erkennen; und wenn man Haeckels großes Werk durchblättert, wird man sehen, daß es auch in den dort veröffentlichten organischen Naturgebilden an geraden Linien, Zickzacklinien, Quadraten und Dreiecken keineswegs fehlt. An eckige Durchschnitte mancher Pflanzenstengel sei hier nur nebenbei erinnert. Die meisten





geradlinigen Zierformen unserer Ornamentik aber sind in der unorganischen Natur (soweit man von einer solchen reden kann) vorgebildet. Nicht an die Zoologie oder die Botanik, sondern an die Mineralogie müssen wir uns wenden, um sie kennen zu lernen. Ein Buch, das die Formensprache der Kristalle in ähnlicher Weise verwerten wollte, wie Haeckels Werk die Gestaltungen der Tier- und Pflanzenwelt heranzieht, würde uns abermals neue Wunderwelten eröffnen. Manches ist auch auf diesem Gebiete bereits veröffentlicht worden. Es liegt weder in meinem Beruf noch in meiner Absicht, diese Fragen hier in irgend welchem weiteren Zusammenhang zu erörtern. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß in der Welt der Kristalle sich fast alle geradlinigen Flächen und Körper unserer Zierkunst vorgebildet finden. Nur auf *eine,* möglicherweise von der Chemie oder von der Mineralogie, jedenfalls aber noch nicht von kunstwissenschaftlicher Seite beachtete Erscheinung dieser Art hinzuweisen, ist der Zweck dieser Zeilen: auf die Einfassung der ansehnlich großen quadratischen und rechteckigen Flächen der Chlorkalium-Kristalle mit sorgfältig profilierten Rahmenbildungen und auf ihre Füllung mit Mäanderansätzen, die manchmal zu unzweideutig ausgesprochenen Mäanderzügen werden.

Daß ich imstande bin, auf diese mineralogischen Erscheinungen hinzuweisen, verdanke ich dem Zutrauen und der Güte des Herrn H. Ehelolf in Goslar, dem es in seiner Doppeleigenschaft als Architekt und als Leiter einer Chlorkalium-Fabrik vorbehalten war, auf die kunstwissenschaftliche Bedeutung dieser Kristalle aufmerksam zu werden. Herr Ehelolf hatte die Freundlichkeit, mir eine größere Anzahl solcher Kristalle zu schicken, an deren charakteristischsten die gut gebildeten Mäanderzüge deutlich zu sehen waren, deutlicher noch als auf den hier abgebildeten größeren Stücken, die immerhin erkennbare Ansätze zu

Mäanderbildungen zeigen und vor allem die profilierten Umrahmungen der Quadrate und Rechteckfelder klar hervortreten lassen.

Wenngleich nun Herr Ehelolf durch wissenschaftliche Nachfrage erkundet hat, daß die natürliche, nicht fabrikmäßige Ausscheidung solcher Chlorkalium-Kristalle auch an den griechischen Meeresküsten beobachtet worden sei, so wäre es meiner Ansicht nach doch undenkbar, die Mäander der prähistorischen Keramik, der Mittelmeerkunst, der chinesischen und der altamerikanischen Ornamentik oder gar die Formensprache der profilierten Umrahmungen auf unmittelbare oder mittelbare Anschauung und Nachbildung von Chlorkalium-Kristallen zurückzuführen. Dazu liegen diese im Gegensatze zu den genannten Natur*spiralen*, die sich dem Beobachter überall beinahe aufdrängten, doch zu weit ab vom Wege der künstlerischen Entwickelung, dazu sind sie zu selten, und, obgleich in den heute fabrikmäßig hergestellten Kristallen mit unbewaffnetem Auge deutlich erkennbar, doch zu unscheinbar gestaltet.

Als eckig stilisierte Spirale erscheint der Mäander wenigstens in der eckig stilisierenden Kunst Altamerikas mit eindrucksvoller Selbstverständlichkeit.

Dennoch dünkt es auch uns lehrreich und bedeutsam, daß wirkliche Mäanderzüge sich als Naturgebilde nachweisen lassen. Ist doch der Mikrokosmos des Menschen mitsamt seiner Kunst nur ein Auszug aus dem Weltall; erscheint es doch keineswegs unmöglich, daß der Mensch als Teil der Schöpfung die einfacheren Gebilde der Natur nicht nur nachempfinden, sondern auch, selbst wenn er sie nicht mit äußeren Augen geschaut hat, nachschaffen kann. Es ist sozusagen eine Überlieferung aus der Werkstatt der Natur, aus der auch die Schaffenskraft des Menschen hervorgegangen ist.

NÜRNBERGER BRIEF

Jede Stadt hat ihre eigene geistige Atmosphäre, die aus den mannigfachsten und oft verschiedenartigsten Grundstoffen, wie sie sich aus Vergangenheit und Gegenwart ergeben, zusammengesetzt ist. Für eine Stadt wie Nürnberg, die als eine der angesehensten und mächtigsten unter den alten Reichsstädten ehemals eine stark ausgeprägte, außer auf den Handel wesentlich auf Kunst und Kunsthandwerk gestellte Sonderentwicklung aufzuweisen hatte, heute aber den regsamen Mittelpunkt des hauptsächlichsten bayerischen Industriebezirks bildet, ist die Analyse dieser Atmosphäre besonders schwierig. Nicht immer günstig beeinflußt und häufig genug gedrückt durch die überwältigende Größe der künstlerischen Vergangenheit, bei der Nähe der Kunstmetropole München und auch aus Mangel an Vertiefung und Sammlung mancher zwar kaufkräftigen, aber sehr real gerichteten Kreise namentlich der Gewerbs- und Handelswelt, hat die neuere Kunst es in Nürnberg bisher nicht zur Entfaltung einer wirklichen Blüte bringen können. Zwar fehlt es dazu nicht an trefflichen Ansätzen und erfreut sich die Stadt einer ansehnlichen, mit Eifer strebenden Künstlerschaft, die auf den verschiedensten Gebieten Tüchtiges, ja Ausgezeichnetes leistet. Dafür waren, um nur an wenige Momente aus dem Kunstleben der letzten Monate zu erinnern, u. a. die prächtigen Kostümgruppen des Festzuges und die Ausschmückung mancher Straßen und Plätze aus Anlaß des 8. Deutschen Sängerbundesfestes Ende Juli vorigen Jahres ein beredtes Zeugnis; und von dem Keimen, Sprossen und Treiben in der Nürnberger Malerei des 20. Jahrhunderts konnte man aus der Dezemberausstellung im Albrecht-Dürer-Verein, an der sich eine große Anzahl hiesiger Künstler beteiligt hatte, nur einen durchaus günstigen Eindruck gewinnen. Einer groß empfundenen Landschaft von Georg Kellner, der sich in den letzten Jahren vor allem durch seine Wandmalereien am neuen Gebäude des Nürnberger Handelsvorstandes und im Schlosse Ratibor zu Roth a. S. einen Namen gemacht hat, und seiner alla prima treffsicher hingesetzten Bleistiftstudien, des köstlichen »Schweinehirten« von Rudolf Schiestl und zweier Bravourstücke der Bleistiftmalerei von Ernst Lösch muß dabei ganz besonders gedacht werden.

Auch an Anregungen von innen und außen fehlt es nicht. So bot eine reichbeschickte Ausstellung neuerer Gemälde aus Nürnberger Privatbesitz vor kurzem viel Bemerkenswertes, einiges Hervorragende, manches Überraschende, und auch mit der neuen Botschaft der Futuristen und Expressionisten, die freilich, so interessant in kulturgeschichtlicher und psychologischer Hinsicht diese Erscheinungen auch sein mögen, mit der Kunst doch nur noch recht lose zusammenhängen, ist die Pegnitzstadt bereits durch eine Ausstellung der Kunsthandlung Fehrle und Sippel bekannt gemacht worden.

Aber das Hauptinteresse und die eigentliche Liebe bleibt doch der alten Kunst zugewendet, die uns in Nürnberg auf Schritt und Tritt umgibt und der gegenüber Stadt und Bevölkerung in der Tat die tiefstgehenden Verpflichtungen haben. Nach rühmlich zu Ende geführter Wiederherstellung der Kirche des heiligen Sebald, zu der ein im vorigen Jahre mit Unterstützung der Stadtgemeinde Nürnberg vom Verein für nürnbergische Geschichte herausgegebenes, mit Tafeln und Textabbildungen reich ausgestattetes Werk gewissermaßen den Epilog bildet, ist zurzeit und wohl noch auf Jahre hinaus die majestätische Lorenzkirche in der Restaurierung begriffen, die wiederum, wie bei der Sebalduskirche, den bewährten Händen des tiefgründigen Kenners und feinsinnigen Wiederbelebers alter Stile und Stilformen, des Professors Josef Schmitz, anvertraut ist. Auch sonst wird der Erhaltung des unvergleichlichen alten Stadtbildes von Magistrat und Privaten dauernd die liebevollste Sorgfalt zuteil; und die natürliche Zentrale aller deutsch-archäologischen, historisch-nationalen Bestrebungen und Forschungen, das Germanische Museum, steht unmittelbar vor umfangreichen Neubauten, die durch das rasche Wachstum der Sammlungen zu einer dringenden Notwendigkeit geworden sind. Die Erwerbungskosten (1 200 000 M.) für den Grund und Boden (6200 □ m) zu diesen Erweiterungs-

bauten sind über Erwarten rasch, wesentlich durch reichlich fließende Spenden aus dem Reich und Deutsch-Österreich, aufgebracht worden.

Aus der Fülle wertvoller Neuerwerbungen für die Sammlungen, die das Museum etwa seit dem Herbst zu verzeichnen gehabt hat, muß hier vor allem eine ganze Reihe von Gemälden hervorgehoben werden. Eine bedeutsame Ergänzung der Galerie bildet ein leider nicht in seinem ursprünglichen Zustande auf uns gekommenes, sondern stark übermaltes Tafelbild wahrscheinlich der Erfurter Schule aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts mit der Darstellung der Dornenkrönung unter reicher, gotischer Baldachinarchitektur. Das Bild hat ein, ehemals wohl zu dem gleichen Altar gehöriges Seitenstück mit der Geißelung Christi in der Gemäldesammlung des Louvre, das dort als französische Schule bezeichnet wird. Vier große, trefflich erhaltene und eindrucksvolle Passionsbilder eines Flügelaltars von etwa 1470, die Eccehomoszene, Handwaschung, Kreuzschleppung und Kreuzigung, wurden aus Bozener Privatbesitz erworben und werden auch wohl der Kunst der deutschen Alpenländer zuzuteilen sein. Die weitaus kostbarste Erwerbung der ganzen letzten Zeit ist sodann eine Madonna mit Kind von Hans Baldung Grün aus dem Jahre 1530, ein Gemälde von starker Wirkung, das manche Vorzüge des großen Meisters, daneben freilich auch einige seiner Schwächen, deutlich erkennen läßt, vor allem seine kraftvolle Loslösung von der Typik des Mittelalters. Ganz neuartig ist diese groß aufgefaßte, ernste Frauenerscheinung in blauschwarzer Gewandung, neu für jene Zeit die schmeichelnde Geste des Jesusknaben, neu die sinnvolle Huldigung für die Gottesmutter durch vor sie hingestreute Edelsteine. Das weißlich-graue Inkarnat wird ursprünglich wohl einen etwas frischeren, rosigeren Ton aufgewiesen haben. Das bedeutende Bild, das sich ehemals in der Galerie Liechtenstein befand, konnte aus dem Pariser Kunsthandel für Deutschland zurückgewonnen werden. Etwa der gleichen Zeit wie die Baldungsche Madonna, mag ein künstlerisch ungleich geringeres Bild der Donauschule angehören, das eine Szene aus der Legende des Apostels Philippus zur Anschauung bringt und den Einfluß der Kunst Grünewalds zu verraten scheint. Ein Brustbild Kaiser Karls V. (aus der Sammlung Noll), das das Museum der Munifizenz Kaiser Franz Josephs von Österreich verdankt, ist offenbar die der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammende vorzügliche Kopie eines wohl zugrunde gegangenen bedeutenden Originals (etwa Barthel Behams?) aus der Zeit um 1530; denn im Alter von etwa 30 Jahren findet sich der Kaiser augenscheinlich mit großer Porträtähnlichkeit, hier dargestellt. In das 18. Jahrhundert führt uns eine erstaunlich modern anmutende Ölskizze von Johann Christian Reinhart (1761—1847), Landschaft mit Kloster, datiert von 1785, in das 19. Jahrhundert endlich ein in warmem Ton gehaltenes, in Technik und Vortrag gleich vollendetes Landschäftchen »Motiv bei Possenhofen« von Ernst Kaiser (1802—1865). Ein prächtiges Bildnis seines nunmehr dahingeschiedenen hohen Protektors, des Prinzregenten Luitpold von Bayern verdankt das Museum Prof. Walter Firle in München.

Unter den Erwerbungen von Werken der Plastik ist außer einer hochinteressanten Petrusfigur aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, deren Ankauf aber bereits dreiviertel Jahr zurückliegt, vor allem eine Beweinung Christi aus Lindenholz mit reichlichen Spuren alter Bemalung, vielleicht oberrheinisch, Anfang des 16. Jahrhunderts, hervorzuheben, die wiederum aus der Sammlung Noll stammt. Der Auktionskatalog (Prestel in Frankfurt a. M.) bezeichnete die Gruppe, die einstmals eine Predella geschmückt haben mag, wohl unrichtig als Tiroler Arbeit. Sie ist das Werk eines äußerst geschickten und sicheren Schnitzers, dem es aber mehr um eine rasche und virtuose Leistung als um fein abgewogene und bedeutende künstlerische Wirkung zu tun war. Mit dem Sandsteinrelief des heil. Antonius, um 1530, aus der gleichen Sammlung, ist nunmehr auch die westfälische Plastik, mit dem Epitaph des 1554 gestorbenen Johannes Menger, Abtes von Kastl, der Eichstätter Meister Loy Hering durch ein Originalwerk im Germanischen Museum vertreten. Von geringerer Bedeutung sind eine Marmorstatue des Apostels Philippus aus dem 17., ein König David aus dem beginnenden 18. Jahrhundert. Dagegen sind unter den neu erworbenen Werken der Keinplastik noch ein paar hervorragende Stücke, vor allem das Wachsrelief einer lässig laufenden nackten Frau, das wohl dem Kreise Ludwig Krugs oder Peter Flötners zuzuteilen ist, dann ein subtil ausgeführtes Relief in Solenhofer Stein mit der Enthauptung der heiligen Barbara aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Daneben wären etwa noch eine große runde Bleiplakette, Landschaft mit Jäger, aus dem 16. Jahrhundert und eine Anzahl Medaillen von Hans Reinhard d. Ä. (1536), Valentin Maler (1583), Johann Bensheimer (1658) u. a. zu erwähnen.

Die kunstgewerblichen Abteilungen wurden u. a. durch die verschiedenartigen Stücke eines in der Nähe von Pretzfeld in der Fränkischen Schweiz gemachten Silberfundes aus der Zeit der Spätrenaissance, unter denen ein zum Teil vergoldeter, auf drei Eicheln mit spiralig gewundenen Stengeln stehender, in Form und Verzierung schmucker Becher das reizvollste und kostbarste ist, ferner durch ein dreiteiliges, von 1640 datiertes Chorgestühl mit kräftig ausladender Schnitzerei (aus der Sammlung Roettgen), durch einen geschmackvoll gravierten Proportionalzirkel von dem Nürnberger Baumeister und Ingenieur Johann Carl (1587—1665) und andere wissenschaftliche Instrumente ansehnlich bereichert.

Endlich müssen hier noch, wenigstens summarisch, drei geschlossene Sammlungen genannt werden, um die das Museum neuerdings vermehrt worden ist, nämlich eine reichhaltige Sammlung von prähistorischen Funden aus Thalmässing und

Umgegend, die der Anstalt unter Eigentumsvorbehalt überlassen wurde, dann eine äußerst interessante, mit unendlicher Mühe zusammengebrachte Sammlung von Bismarck-Karikaturen (4481 Nummern), die der Würzburger Universitäts-Verlagsbuchhändler Curt Kabitzsch dem Museum zum Geschenk gemacht hat, und etwa 1000 Bände und Faszikel wertvoller Drucke und Handschriften, die, aus den Beständen der alten Fürther Stadtbibliothek ausgewählt, letzter Tage als Depositum des Stadtmagistrats Fürth in das Germanische Museum gelangt sind. Insbesondere die Handschriftenbände sind im einzelnen noch nicht alle gesichtet und genauer untersucht, doch enthalten sie offenbar viel historisch wichtiges Material, so unter anderm eine bisher unbekannte frühe und gute Handschrift von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg mit Randbemerkungen von der Hand des alten Buch- und Kunsthändlers Boerner. *—m—*

NEKROLOGE

× Aus fruchtbarster Arbeit im bedeutungsvollen Wirkungskreise ward am 11. März Baurat **Reinhold Kiehl**, der Architekt des Großberliner Zweckverbandes, durch einen Herzschlag fortgerafft. Der ausgezeichnete Künstler, der ein Alter von nur 38 Jahren erreicht hat, hatte nur kurze Zeit Gelegenheit, dem wichtigen Amt zu nützen, zu dem er im vergangenen Jahre berufen worden war. Er hatte zudem bei diesen Anfängen seiner neuen Tätigkeit so viel mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, die sich im Zweckverband jeder reformerischen Absicht entgegentürmen, daß von positiven Resultaten noch keine Rede sein konnte. Dennoch hörte man bereits von dem günstigen Einfluß, den er auszuüben begann, indem er mit den Vertretern der zahlreichen Kommunalverwaltungen neue Bebauungspläne durchberiet und dabei das Ganze der werdenden Riesenstadt den Einzelinteressen voranzustellen suchte. Aber das, was Kiehls Namen vor allem eine dauernde Erinnerung sichert, entstand in den Jahren vorher, da er als Stadtbaurat von »Neukölln« fungierte, als es noch Rixdorf hieß. Der Neubau des dortigen Rathauses und die lange Reihe seiner weiteren städtischen Bauten sind Leistungen von bleibendem Wert. Ein Schüler der Messel-Hoffmannschen Art, hat auch Kiehl durch eine Verbindung selbständig durchdachter Überlieferungen und moderner Formauffassung seinen Schöpfungen zugleich den Charakter der Gegenwart wie die Möglichkeit einer organischen Einfügung in ältere Stadtbilder gewahrt. Im Sommer 1911 hatte der Heimgegangene auf der Großen Berliner Kunstausstellung einen eignen Raum mit Photographien und Modellen seiner Rixdorfer Arbeiten gefüllt und sich durch dies schöne Dokument seines nun allzu früh abgebrochenen Lebenswerkes mit allgemeiner Anerkennung auch die große goldene Medaille gewonnen.

In dem am 12. März verstorbenen Großkaufmann **Arnold Otto Meyer,** dem ehemaligen Vorsitzenden des Hamburger Kunstvereins, hat Hamburg einen seiner vornehmsten Mäzene verloren. Als Kaufmann von vorbildlicher Gründlichkeit und Genauigkeit, hatte er für alle Forderungen der Kunst stets eine offene Hand. Ihm war die Kunst kein Luxus, ihre Pflege war ihm ebenso Bedingnis zur Herstellung eines seelischen Gleichgewichtes wie ein gefaßter Glaube, an den er hielt, ohne in seinen Sammlungen, die sich vornehmlich auf die Meister der Griffelkunst und des Kartons aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränkten, einer asketischen Einseitigkeit zu verfallen. Von seinem Vater hatte er Sammlungen von Werken der Chodowiecki, Füger, Mengs, Boucher, Schmutzer übernommen, denen er die Arbeiten von Steinle, Veit, Schnorr von Carolsfeld, Feuerbach, Schwind gesellte. Mit den meisten dieser letztgenannten Künstler stand er einstmals noch im persönlichen oder schriftlichen Verkehr. Bezeichnend sowohl für Art und Wesen des Sammlers wie des Künstlers ist die Schilderung des ersten Zusammentreffens A. O. Meyers mit Moritz von Schwind. Meyer war mit Frau, Sohn und dem Maler Mosengel dem Meister zur Essenszeit auf die Bude gerückt. Zur Einführung überbrachte er einen Brief von Schnorr von Carolsfeld. Schwind verhielt sich kühl und zurückhaltend. Nachdem er jedoch den Brief gelesen, kam etwas Sonniges in seinen Blick und in völlig verändertem Ton sagte er: »Wollen Sie nicht alle miteinander bei mir zu Mittag essen?« »Ich bitte Sie, was muß Schnorr von mir geschrieben haben, daß der gute Schwind, der doch unmöglich auf vier hungrige Gäste vorbereitet sein konnte, uns so Knall und Fall bei sich zu Tische behielt?« so schloß der Erzähler, vierzig Jahre nachher, durch die Erinnerung an diese Begegnung noch ersichtlich bewegt. In dem glücklichen Gefühl des Besitzes so zahlreicher seltener Sammlungen fand A. O. Meyer einen Ausgleich von den schweren Sorgen und Heimsuchungen, die auf sein sonst so gesegnetes Leben mancherlei schwere Schatten hatten fallen machen. Rührend war es, den in seinem hohen Alter in völlige Blindheit verfallenen Sammler seinen Besuchern die einzelnen Blätter seiner Sammlungen mit größter Genauigkeit erklären zu hören, was natürlich ohne langjährigen, vertrauten Umgang mit den einzelnen Teilen seiner Schätze, die er stets selbst einordnete und katalogisierte, nicht möglich gewesen wäre. A. O. Meyer hat das Alter von achtundachtzig Jahren erreicht. *h. e. w.*

* **Alexander Horath** †. In Dresden ist am 12. März nach kurzer Krankheit der Architekt Professor Alexander Horath im Alter von 35 Jahren gestorben. Er gehörte zu den hervorragenden jüngeren Vertretern seines Faches und wurde durch den Tod mitten aus erfolgreichem Schaffen gerissen. Er stammte aus Westfalen — geb. am 16. Januar 1878 zu Witten a. d. Ruhr — war Schüler Wallots in Dresden, arbeitete später bei Gabriel von Seidl und im Atelier von Dülfer in München, mit dem er 1906 nach Dresden übersiedelte, um eine Stellung als Assistent an der Technischen Hochschule zu übernehmen. Vorher war er als preußischer Stipendiat zwei Jahre in Italien, Griechenland und Ägypten. Im Jahre 1909 wurde er als Nachfolger von Wilhelm Kreis Vorsteher des Ateliers für Raumkunst an der Kgl. Kunstgewerbeschule. Bekannt gemacht hat sich Horath durch seine Mitarbeit in der Bauberatungsstelle des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz, durch einige wohlgelungene Bauten bei der Photographischen Ausstellung in Dresden 1909 und bei der Hygiene-Ausstellung 1911, durch den Umbau des Rathauses zu Meißen und des Rochschen Hauses am Altmarkt zu Dresden, das sich in glücklicher Weise in das alte Bild des Platzes einfügt, während einige andere neuere Bauten dieses Bild in sehr unerfreulicher Weise gestört haben. Ferner waren ihm anvertraut: der große Umbau des Hauses der Dresdner Kaufmannschaft und der Neubau der Firma Henckell-Solingen am Altmarkt in Dresden. Beide Planungen liegen vollständig vor. Alle Bauten und Planungen Horaths zeichnen sich durch Zweckmäßigkeit, sachliche Schlichtheit und Vornehmheit aus. Er war ein echter Heimatkünstler in dem Sinne, daß seine Bauten stets mit Feingefühl die Umgebung berücksichtigten und sich ihr einpaßten, ohne

sie überschreien zu wollen. Auch eine Reihe vortrefflicher Grabdenkmäler stammen von Horath. Dresden erleidet durch seinen frühen Tod einen fühlbaren Verlust. *P. Sch.*

PERSONALIEN

* **Georg Treu.** Seinen 70. Geburtstag feiert am 29. März der Direktor der kgl. Skulpturensammlungen zu Dresden, Geh. Hofrat Prof. Dr. Georg Treu (geb. 1843 in St. Petersburg). Er gehört Dresden seit 1882 an und hat sich in diesen 30 Jahren um die mustergültige Anordnung und den Ausbau der beiden Sammlungen der Originalbildwerke wie der Gipsabgüsse unvergängliche Verdienste erworben. Er hat u. a. mit vollem Erfolg als Erster das große Wagnis unternommen, die im 18. Jahrhundert so willkürlich ergänzten antiken Skulpturen von diesen törichten gefälligen Ergänzungen zu befreien und sie dann so zu ergänzen, daß man die Ergänzungen ohne weiteres als solche erkennt und ohne große Mühe auch entfernen kann. In andern Fällen steht der vorsichtig ergänzte Gipsabguß neben dem unergänzten Originalwerk. Dem Museum der Gipsabgüsse hat Treu vor allem die Funde von Olympia, an dessen Ausgrabung durch das Deutsche Reich er in leitender Stellung beteiligt war, einverleibt, wobei er zugleich die Giebelgruppen in musterhafter Weise wiederhergestellt und aufgestellt hat. Auch verdankt ihm dies Museum die bedeutsame Sammlung neuer französischer, belgischer, deutscher Skulpturen, die man nirgends so findet wie in Dresden, eine umfängliche Sammlung von modernen Medaillen und Plaketten, anregende Versuche in farbiger Plastik u. v. a. Von seinen Schriften sind namentlich zu nennen: Der Hermes des Praxiteles, Sollen wir unsere Statuen bemalen? Die Bildwerke von Olympia in Stein und Ton, Schriften über Constantin Meunier, über Max Klinger als Bildhauer, über Auguste Rodin u. a. Treu hat es auch verstanden, vor allem durch sein Eintreten für die moderne Plastik weite Kreise für die Kunst zu interessieren. Er leitet die genannten Sammlungen noch heute in voller Frische und Tatkraft, während er seine Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule und an der Kunstakademie vor einigen Jahren aufgegeben hat. *P. Sch.*

Wien. Die »Gesellschaft österreichischer Architekten« hat ihren langjährigen Präsidenten Oberbaurat **Julius Deininger** zum Ehrenmitgliede ernannt. Zum Präsidenten wurde Architekt **Robert Oerley** gewählt, zum Vizepräsidenten **Emil Hoppe.**

Wien. Der Direktor der Kgl. Kupferstichsammlung in Dresden, Dr. Fortunat **Schubert Ritter von Soldern,** ist zum Vorstand der kunstwissenschaftlich-technischen Abteilung der Zentralkommission für Denkmalpflege in der sechsten Rangklasse der Staatsbeamten ernannt und ihm der Titel eines Regierungsrates verliehen worden.

Zum **Direktor des deutschen Buchgewerbemuseums in Leipzig** wurde an Stelle des scheidenden Dr. Johannes Schinnerer der bisher im stenographischen Landesamt in Dresden tätige Regierungsassessor **Dr. Schramm** gewählt.

WETTBEWERBE

Frankfurt a. M. Ein **Wettbewerb** für einen allgemeinen Bebauungsplan für Frankfurt a. M. wird von den dortigen Fachkreisen angestrebt. Begründet wird der Plan mit den zahlreichen Aufgaben städtebaulicher Natur, die infolge der Eingemeindungen der letzten Jahrzehnte sich als notwendig erwiesen haben und mit der dringenden Natur städtebaulicher Fragen, die im Frankfurter Gebiete aufgetaucht sind.

DENKMALPFLEGE

Das **Schloß von Chenonceaux,** eines der schönsten Renaissanceschlösser der Loiregegend, soll verkauft werden, und darob ist die Befürchtung entstanden, daß ein reicher Amerikaner diese Gelegenheit benutzen, den Bau erwerben und Stein für Stein abbrechen und am Hudson wieder aufrichten lassen könnte. Ähnliche Kraftleistungen haben die Amerikaner ja schon fertiggebracht, und die Sache wäre also nicht unmöglich. Man befürwortet also nicht mit Unrecht die Aufnahme dieses Schlosses unter die vom Staate geschützten historischen Denkmäler. In der Hauptsache ist das Schloß von dem berühmten Baumeister Philibert de Lorme errichtet worden, dem Erbauer der im Jahre 1871 abgebrannten Tuilerien in Paris. Franz I., Heinrich II., Diana von Poitiers, Franz II., Karl IX., Katharina von Medici und Heinrich III. haben in dem Schlosse gewohnt, das im Jahre 1733 von dem Herzoge von Bourbon an den Steuerpächter Dupin verkauft wurde. Dupin war ein Freund der Künste und Wissenschaften und bewirtete hier Voltaire, Rousseau, Fontenelle, Marivaux und andere. Also künstlerische und historische Erinnerungen genug, um ein Einschreiten des Staates zur Erhaltung des Schlosses von Chenonceaux zu rechtfertigen.

ARCHÄOLOGISCHES

Befestigungen und Paläste im westlichen Asien. Die bekannte Erforscherin der Architektur Kleinasiens und der östlichen anstoßenden Gebiete, Miß Gertrude Lowthian Bell, sprach jüngst in der englischen asiatischen Gesellschaft über Festungen und Paläste im westlichen Asien. Die Wüstenpaläste der umayyadischen Periode sind durch Ukhaidir im Westen der syrischen Wüste und die wohlbekannte Reihenfolge von Wüstenschlössern auf der Westseite repräsentiert, zu denen Kharaneh und Mshatta gehören. Es ist wichtig, zu untersuchen, inwieweit diese Bauten rein orientalisch sind und inwieweit sie von dem großen römischen Typus des befestigten Lagers affiziert sind, das durch Trajan in Syrien eingeführt worden ist. Der Palast von Ukhaidir besteht aus einer Gruppe von Liwans, die durch eine Umfassungsmauer, gemäß den Trationen des alten Ostens, umgeben sind. Das Ganze ist dann noch einmal durch eine befestigte Mauer umgeben, welche von vorspringenden Türmen flankiert ist. Der Liwan, der mit einem Bogen gegen den Hof geöffnete Saal resp. Moscheeraum, kann in Asien durch eine Reihenfolge monumentaler Gebäude bis in die Zeit der Hettiter zurückgeführt werden, und die vorspringenden Verteidigungswerke, wie die Türme von Ukhaidir, gehen in die früheste chaldäische Zeit zurück. Das römische Lager hatte diese flankierenden Befestigungen niemals bis dann, als römische Lager auch auf asiatischem Boden errichtet wurden. Wenn sie sich an den frühkaiserlichen Städtemauern Italiens und Galliens befinden, so reflektieren diese Befestigungen hellenistisches Vorbild und dadurch indirekt die orientalische Tradition. Dagegen übten die charakteristischen Eigenschaften des römischen Lagers, die vier Tore und die sich kreuzenden Straßen, wichtigen Einfluß auf den Plan der asiatischen Städte des römischen Reiches und sie gelangten dadurch zu den muhammedanischen Architekten, die das römische Vorbild für das Arrangement der die Paläste umgebenden Gebiete übernahmen. — Über den Einfluß des römischen Kohortenlagers auf die muhammedanische Städtebaukunst vgl. auch E. Herzfeld »Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra 1912«: »Mschatta und Ukhaidir sind eine Hirah. Der Typus der Hirah ist in Hirah aus dem römischen Kohortenlager entwickelt«. Wie lange das römische Lager nachwirkte, zeigt z. B. auch der Pilgerhân von Elmuschâhede

in der babylonischen Wüste zwischen Bagdad und Samarra mit seinen vier Toren (wenn auch eines blind ist) und seiner durch zwei sich schneidende Straßen abgeteilten Hofanlage, von welche die Gewölbenischenarchitektur herumläuft (Abb. 124 bei Langenegger »die Baukunst des Iraq, heutiges Babylonien«). *M.*

AUSSTELLUNGEN

Eine **retrospektive Ausstellung westdeutscher Kunst** wird im Jahre 1915 in **Düsseldorf** veranstaltet werden. Die Vorbereitung liegt in den Händen von Professor Paul Clemen in Bonn, dem es gelungen ist, die westdeutschen Museumsdirektoren zur Mitarbeit heranzuziehen. Dem vorliegenden Programm entnehmen wir, daß schon vor der erfolgreichen Deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin im Jahre 1906 am Rhein der Gedanke erörtert worden ist, ein geschlossenes Bild der künstlerischen Sonderentwicklung zunächst Düsseldorfs und des Niederrheins zu geben. Es zeigte sich aber bald, daß sich eine ununterbrochene und überzeugende Entwicklungslinie nur darstellen ließ, wenn der Rahmen wesentlich weiter gespannt ward. So ist in den letzten Jahren der Plan gereift, im Anschluß an die Düsseldorfer Zentenarausstellung des Jahres 1915 die Kunst des ganzen Westens in ihren charakteristischen Bestrebungen und bedeutendsten Erscheinungen durch das letzte Jahrhundert hindurch zu verfolgen. Düsseldorf mit Köln, den Wuppertalstädten und dem ganzen Niederrhein, Frankfurt mit Mainz, Darmstadt, Wiesbaden und den hessischen und nassauischen Landen, Karlsruhe mit Mannheim, Heidelberg und dem ganzen badischen Oberrhein sollen die drei Stützpunkte der Ausstellung sein. Es ist zu hoffen, daß das Bild der westdeutschen Kunst unvergleichlich vollständiger und umfassender sein wird als in Berlin, wo es bei jener Vorlese notwendig nur lückenhaft skizziert werden konnte, und wo der Westen Deutschlands gegenüber manchen andern kleinen Kunstzentren ungebührlich zurücktrat. Das allgemeine Urteil wird in sehr vielen Punkten hier zu korrigieren sein. Schon die vorläufige Durcharbeitung des gewaltigen Materials hat gezeigt, wieviel merkwürdige und bedeutende Individualitäten zum ersten Male vorzustellen sind, wie ganz anders sich im Zusammenhang die Wirkung mancher im stillen arbeitenden Künstlergruppen erweist und wie manche bekannte Erscheinungen in neuer Beleuchtung auch von einer neuen und reizvollen Seite ihrer Tätigkeit zu sehen sind. Die praktische Arbeit wird nicht nur in gemeinsamer Tätigkeit der auf dem Gebiete des Kunstlebens führenden Männer des deutschen Westens zu leisten sein: die weitestblickenden Freunde und die besten Kenner der neuzeitlichen Entwicklung, die Leiter der großen Kunstinstitute, alle Sammler und Liebhaber der Kunst des letzten Jahrhunderts müssen helfen — nur bei solchem Zusammenschluß erscheint es möglich, nach eindringlicher Durchforschung des ganzen Materials hier ein überzeugendes Gesamtbild von einer starken innerlichen Kraft zu geben und dem in der Aufgabe liegenden historischen und künstlerischen Ziele gleich nahezukommeu. Die Ausstellung wird nur so weit in das 18. Jahrhundert zurückgreifen, als dieses als Vorbereitung zu der Entwicklung des 19. Jahrhunderts notwendig ist. Den ersten natürlichen Schwerpunkt wird die Zusammenstellung in der Kunst des Klassizismus und der Romantik finden, deren einer Brennpunkt ja am Rhein liegt. Es wird dann die Zeit der großen historischen Kunst und des neuen Sittenbildes in ihren wahrhaft bedeutendsten, den kraftvollsten wie den feinsten Äußerungen zu verfolgen sein. Über den ausgehenden Historismus wird dann die Entwicklung zu dem neuen Klassizismus und der neuen Romantik, zu der Wirklichkeitskunst, zu der Tonmalerei und endlich zu der neuen Licht- und Luftmalerei bis zum Einzug des Impressionismus weiterzuführen sein. Die allgemeine Grenze für das hier zu gebende Bild wird um das Jahr 1890 zu ziehen sein; doch wird bei den bedeutenden Persönlichkeiten, deren Schwerpunkt vor dieser Zeit liegt, die aber in die letzten 25 Jahre mit ihrem Schaffen hineinragen, die Auswahl über diese Grenze hinaus sich erstrecken dürfen. Außer Gemälden sollen in größtem Umfang Studien, Skizzen und Zeichnungen vorgeführt werden. Von altbekannten Malern werden, um nur einige zu nennen, Cornelius, Veit, Steinle, Fohr, Schadow, Rethel, Schirmer, Lessing, die Sohns, die Achenbachs, Knaus, Vautier, Feuerbach, Burnitz, Schreyer, Scholderer, Thoma, Steinhausen, Victor Müller, Lugo, Trübner, te Peerdt, von Gebhardt, Dücker, Schönleber, Dill erscheinen — und an sie wird sich anschließen, was das Fegefeuer der sachlichen künstlerischen Kritik bestehen wird.

+**München.** Die **Frühjahrsausstellung der Sezession** wurde am Vormittag des 13. März im Beisein des Prinzregenten Ludwig mit Gemahlin, des Prinzen Rupprecht und weiterer Mitglieder des kgl. Hauses eröffnet.

Karlsruher Kunst. Im Karlsruher Kunstverein hat **Rudolf Hellwag** eine Kollektion seiner neuesten Arbeiten zum ersten Male ausgestellt. Sie umfaßt drei Gruppen von Motiven, die sich mit dem Gegenstand auch im Charakter der künstlerischen Komposition wesentlich von einander unterscheiden. Von seiner bekanntesten Seite gibt sich der Künstler in seinen eigentlichen Marinen, englischen Hafenmotiven u. dergl. Den neuesten Weg seiner künstlerischen Entwicklung bezeichnen aber die beiden andern Gruppen: Strandszenen aus französischen Seebädern und Hyde Park-Bildern. Die letzteren zeigen wiederum durch die geschlossene Monumentalität ihrer Form, die Strandbilder durch die starke Unmittelbarkeit des Natureindrucks und den reicheren Kolorismus jeweils in sich einen einheitlichen künstlerischen Stil. In beiden Gruppen tritt auch das Figürliche bedeutungsvoll hervor. Hellwag hatte damit angefangen, in seinen Park- und Gartenbildern die Figur als Motiv der koloristischen Bereicherung im Sinne kleiner farbiger Schmuckpunkte einzusetzen. Jetzt gewinnt die Figur als wesentlicher Komponent des gesamten Aufbaues auch als Form immer größere Bedeutung in seinen Bildern. Darin dokumentiert sich auch ein wachsendes Interesse am Gegenstand moderner Menschendarstellung: dem impressionischen Erfassen malerischer Situationen und Gestalten aus der eleganten Welt des Hyde Parks, des Strandlebens u. dergl. *K. W.*

Straßburg i. Els. Eine bemerkenswerte Ausstellung findet gegenwärtig im **Elsässischen Kunsthaus** statt. Eine dem Verbande Straßburger Künstler angehörende Künstlergruppe, die Maler Heinrich Beecke, Eduard Hirth, Emil Brischle und Heinrich Ebel haben eine kleine Ausstellung veranstaltet. Beecke, der bereits wiederholt als talentvoller Bildnismaler hervorgetreten ist, bringt neben vier figürlichen Arbeiten zwei treffliche Blumenstücke; Brischle erweist sich als strebsamer und geschmackvoller Künstler durch zwei Stilleben, in welchen er bewußt der harmonischen Zusammenstimmung tiefer Farben nachgeht. E. Hirth verdient als einer der entwicklungsfähigsten unter den jüngeren Malern der lothringischen Künstlerschaft Beachtung. Auch er erscheint diesmal vorzugsweise mit Stillleben, die qualitativ recht verschieden sind und eine Entwicklung in der Richtung der neueren Franzosen erkennen lassen. Heinrich Ebels biedere und selbständige, dabei nur äußerlich altmeisterlich anmutende Kunst, hat zur Aus-

stellung nur wenige Bilder hergegeben, von denen das Schlafzimmer-Interieur — trotz der nicht ganz einwandfreien Perspektive des Vordergrunds — als wertvolle Arbeit gelten darf. Es gibt heute nicht viele deutsche Maler, die die Temperatechnik als künstlerisches Ausdrucksmittel so gründlich beherrschen wie er. *K.*

VEREINE

+ **München.** Der **wirtschaftliche Verband bildender Künstler**, von dessen Gründung in Nr. 23 der Kunstchronik berichtet wurde, hat sich am 12. März in einer geschlossenen Versammlung konstituiert. Es wurden gewählt: zum I. Vorsitzenden Maler Prof. Eug. v. Stieler, zum stellvertretenden Vorsitzenden Maler Max Nonnenbruch, zum I. Schriftführer Franz Guillery, zum II. Schriftführer Ludwig Mühlbaum, zum I. Kassierer Hermann Knopf, zum II. Kassierer Jos. Andr. Sailer. Zu Beisitzern wurden gewählt die Herren Prof. Benno Becker, Fritz Bergen, Ludw. Bolgiano, Leonhard Blum, Jos. Damberger, Prof. Fritz Erler, Rela Hoenigsmann, Prof. Ernst Liebermann, Prof. W. Löwith, Prof. C. von Marr, Franz Multerer, Friedr. Prechtel, Prof. René Reinicke, Ludwig v. Senger, Prof. Hermann Urban. Ferner wurden gewählt: eine Finanzkommission, eine Kommission für Rechtsschutz, eine Kommission für Verlagsrechte und Reproduktion, eine Kommission für Wohlfahrts- und Unterstützungseinrichtungen, schließlich eine Kommission für Material und Spedition.

VERMISCHTES

Ein authentisches Skizzenbuch des Benvenuto Cellini im Besitze von J. Pierpont Morgan. Unter den zahlreichen italienischen Handzeichnungen der Sammlung J. Pierpont Morgan (gegenwärtig im New Yorker Metropolitan Museum ausgestellt) befindet sich ein Band mit 15 Blatt Skizzen, die von ungewöhnlichem Interesse für die Kunstgeschichte sind. Auf dem zweiten (im gegenwärtigen, modernen Einband als erstes Blatt figurierenden) Blatt dieses Skizzenbuches findet sich nämlich folgender Eintrag: »a gloria eterna de messer Benvenuto Celini somo scultore morto en Fiorenza l'ano 1570, io Rafaelo da montelupo scultore tenne per suo ricordo.« Raffaello da Montelupo, der bekannte florentinische Bildhauer und Gehilfe Michelangelos in der Grabkapelle der Medici in S. Lorenzo, war mit Cellini befreundet, wie dies auch aus einer Stelle in der Autobiographie des letzteren hervorgeht. Augenscheinlich handelt es sich hier um eine Anzahl von Skizzen, die Cellini dem ihm befreundeten Bildhauer geschenkt hat. Die Blätter erhalten flüchtige Skizzen und Motive ornamentaler Natur für Goldschmiedearbeiten: Voluten, Kartuschen, Masken, Ringe, Pendants, Spiegelrahmen, Becher. Hoffentlich wird dieses hochinteressante Kunstdenkmal durch eine baldige Publikation der weiteren Forschung zugänglich gemacht werden. *—th*

+ **München. Dr. Paul Reinecke,** Konservator am Kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns hat mit dem Assistenten am Museum für Gipsabgüsse **Dr. Ernst Reisinger** im Auftrage der Kgl. Akademie der Wissenschaften eine Reise nach Griechenland angetreten, um die Veröffentlichung der prähistorischen Funde der seinerzeit von Adolf Furtwängler begonnenen Ausgrabungen in Orchomenos zum Abschluß zu bringen. Die Mittel für diese neue Expedition nach Böotien wurden wieder von Kommerzienrat Bassermann-Jordan zur Verfügung gestellt.

+ **München.** Der Architekt Geheimrat Prof. **Max Littmann** erhielt vom Großherzog von Sachsen-Weimar einen Auftrag für Entwürfe zu einem neuen Flügelbau des großherzoglichen Residenzschlosses in Weimar.

Auf der Freundschaftsinsel in **Potsdam** baut ein Konsortium, dem die Stadt Potsdam und Prof. Max Reinhardt angehören, eine große Anlage. Das deutsche Nationaltheater, die Potsdamer Stadthalle und Repräsentationsräume sollen auf der Havelinsel ihren Platz erhalten. Prof. Friedrich Klein-Chevalier hat jetzt den Auftrag erhalten, den großen Festsaal für den kaiserlichen Hof mit vier Freskobildern aus der friederizianischen Zeit zu schmücken.

FORSCHUNGEN

Zu Albrecht Dürer. Die Oxforder Zeichnung »Die Freuden der Welt«. Zu meiner Notiz über die Oxforder Zeichnung im Januarheft der Zeitschrift f. bild. Kunst brachte W. von Seidlitz in der Kunstchronik (1912/13 Nr. 21 Sp. 295) folgende Bemerkung: Auf der Oxforder Zeichnung »Die Freuden der Welt« ist die Übereinstimmung mit Dürers Stich »Der Spaziergang« freilich schlagend, nur scheint die Verwendung der Gruppe auf der Zeichnung, *und dazu noch von der Gegenseite,* (die Kursivierung ist von mir), eher gegen als für Dürers Autorschaft zu sprechen. — Die Behauptung, daß die Übereinstimmung »schlagend« sei, nehme ich dankbar an. Unbegreiflich ist mir aber, was Seidlitz darauf folgen läßt. — Ein Zeichner, der einen Stich in seiner Komposition verwendet, hat gar wenig Anlaß, den Stich verkehrt zu benützen. Es ist dagegen das natürlichste, daß Entwürfe oder Studien für Stiche in demselben Sinne in das Kupfer gestochen werden und deshalb in den Abdrücken im Gegensinne hervortreten. Dies sind doch, wie ich glaube, allgemein anerkannte Tatsachen. Für die von mir publizierte Petersburger Studie zur Gerechtigkeit wäre es gerade bedenklich, wenn sie nicht dem Stich entgegengesetzt wäre. Daß das Paar des Oxforder Blattes die Komposition des Spaziergangs von der Gegenseite zeigt, ist deshalb eben eines der stärksten Argumente gegen von Seidlitz' Meinung, daß der flotte Zeichner der Freuden der Welt den Stich benutzt habe. — Das vom Stiche hinterlassene Erinnerungsbild wird doch wohl bei jedem Menschen das eines nach links schreitenden Paares sein. Möglich bleibt es allerdings, daß Dürers »Doppelgänger« Dürers gegenseitige Studie zum Spaziergang gesehen hat! Aber . . . . . .

Es freut mich, daß meine kurze Erwähnung des Petersburger Selbstbildnisses von Seidlitz angeregt hat, ein lobendes Urteil über das Blatt abzugeben. War es doch nur meine Absicht, die Dürer-Forscher an das Blatt zu erinnern oder sie auf dasselbe aufmerksam zu machen. Wie ich ausdrücklich hervorhob, hatte ich mir, als ich die Zeichnungen der Eremitage durchsah, nicht die Zeit gegönnt, mir über das gegenseitige Verhältnis der Berliner und der St. Petersburger Zeichnung ein Urteil zu bilden. Mich interessierte »Der Richter« am meisten. *N. Beets.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 26. 28. März 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE REMBRANDT-ZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG HESELTINE UND C. HOFSTEDE DE GROOT

Von W. v. Seidlitz

Am 27. Mai werden bei Frederik Muller & Co. in Amsterdam 33 Rembrandt-Zeichnungen aus der berühmten Sammlung Heseltine zur Versteigerung gelangen. Zum ersten Male wird sich dabei die ungeheure Preissteigerung, welche seit zehn Jahren für alle Kunstwerke eingetreten ist, auch in bezug auf die Zeichnungen Rembrandts zeigen. Die Käufer werden unter solchen Umständen allen Grund haben, mit besonderer Sorgfalt zwischen echten Zeichnungen Rembrandts und solchen, die ihm ohne hinreichenden Grund zugeschrieben werden, zu unterscheiden. Solange sich die Preise in den Hunderten bewegten, kam es nicht so sehr darauf an, ob man sein Geld für ein mehr oder weniger sicheres Blatt ausgab; bei Tausenden aber liegt die Sache ganz anders. Die Verkäufer ihrerseits werden einen Trost für etwaige Einbuße darin zu finden haben, daß die wirklich echten Blätter um so mehr einbringen werden.

Welche von den 77 Rembrandt-Zeichnungen der Sammlung Heseltine in Amsterdam zu Versteigerung gelangen werden, wird erst der Katalog zeigen. Aus dem vorläufigen illustrierten Prospekt aber sieht man bereits, daß es sich dabei nicht bloß um unzweifelhaft echte Zeichnungen Rembrandts handeln wird. Unter den sieben Blättern, die er abbildet, sind nur drei unzweifelhaft echt (das Selbstbildnis in ganzer Figur, H. 994[1]), der Weg am Kanal, H. 1051, und die Frau am Fenster, H. 1011). Die Ansicht der Mühlen Amsterdams, H. 1039 ist an sich eine ausgezeichnete Zeichnung, hat aber mit Rembrandt gar nichts zu tun, sondern trägt seinen Namen ebenso wie eine andere Zeichnung derselben Hand im Britischen Museum wohl nur wegen ihrer hervorragenden Schönheit; wobei vergessen wird, daß Rembrandt nicht der einzige große Landschafter Hollands war. Der »Wittwer«, H. 1013 stammt von irgendwelchem guten Genremaler der Zeit; die alte Frau, H. 999 weicht durch die Zusammenhangslosigkeit der Darstellung wie die allzu bildmäßige Anordnung von Rembrandts Weise ab; der weibliche Akt, H. 1032 endlich ist eine jener zahlreichen Studien, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angefertigt wurden, in der Zeichnung der Arme bereits etwas akademisch, in den Beinen unzulänglich.

Alle diese Zeichnungen kommen freilich aus alten berühmten Sammlungen, sind darauf hin von Heseltine sicherlich im Glauben an ihre Echtheit erworben worden, und stehen bei Lippmann wie bei Hofstede de Groot unter den echten Blättern verzeichnet.

Die Anschauungen von ehemals haben sich aber unterdessen wesentlich geändert; man steht nicht mehr so gutgläubig wie früher den alten Benennungen gegenüber, denn unsere Kenntnis von Rembrandts Kunst hat sich dank den Veröffentlichungen der Zeichnungen durch Lippmann und Hofstede de Groot, der Gemälde durch Bode wesentlich vertieft und erweitert. Jetzt beruhigt man sich nicht mehr bei einem allgemeinen und ungefähren Begriff von seinem Wesen, sondern fordert dessen scharfe Erfassung unter Berücksichtigung der verschiedenen Wandlungen seines Stils.

Da es eine solchen gesteigerten Ansprüchen genügende Bearbeitung der Zeichnungen Rembrandts noch nicht gibt, das genannte Verzeichnis von Hofstede de Groot, das man allein zu Rate ziehen kann, aber noch auf dem veralteten Standpunkt steht, so macht sich eine Erörterung der Gründe nötig, woher die Wissenschaft in diesem Fall den Bedürfnissen des Lebens — wie solche bei Gelegenheit einer Versteigerung wie der bevorstehenden zutage treten — noch nicht zu entsprechen in der Lage ist.

Lippmann und Hofstede de Groot hatten in den ersten sechs Bänden ihrer Veröffentlichung über Rembrandts Zeichnungen 47 der Heseltinschen Blätter gebracht, offenbar die besten der Sammlung; davon ist nur etwa die Hälfte unbedingt echt, während 14 unsicher und 11 nicht von Rembrandt sind, wie ich in meiner Anzeige des Werkes seinerzeit ausgeführt habe[1]).

Hofstede de Groot hat, weil er von einem ganz anderen Standpunkt ausgeht, von dieser Kritik in seinem Verzeichnis keinerlei Notiz genommen; nicht einmal bei dem angeblichen Hauptblatt der Sammlung, der Anbetung der Hirten, H. 988, die nach der zerrissenen und unsicheren Strichführung nur eine Kopie nach dem Gemälde der Londoner National Gallery sein kann, dem Vernehmen nach übrigens auf der Amsterdamer Versteigerung nicht erscheinen wird.

Nach der Einleitung seines Verzeichnisses erstrebt Hofstede de Groot auch etwas ganz anderes als ein wirklich kritisches Verzeichnis der Zeichnungen Rembrandts: er will nur eine Kodifizierung der sämtlichen mit mehr oder weniger Recht unter Rembrandts Namen gehenden Zeichnungen bieten, um »für Diskussionen (über die Echtheits-

1) Nummern des Verzeichnisses von C. Hofstede de Groot »Die Handzeichnungen Rembrandts«, Haarlem 1906.

1) Im Repertorium für Kunstwissenschaft 1894 (S. 116), 1900 (S. 488), 1902 (S. 136).

frage) eine nicht zu unsichere Grundlage zu schaffen«. Deshalb schließt er von seinem Verzeichnis nur diejenigen Blätter aus, die seiner Ansicht nach überhaupt nichts mit Rembrandt zu tun haben; während er die Bezeichnung »zweifelhaft« oder dergleichen nur in den seltenen Fällen anwendet, wo solches kaum zu vermeiden war. Der Zweck, den er verfolgt, ist somit mehr ein statistischer als ein kunstgeschichtlicher; und die Methode, die er dabei anwendet, muß eher als eine diplomatische denn als eine archäologische bezeichnet werden.

Denn statt bei seinen Untersuchungen in erster Linie von dem künstlerischen Wesen Rembrandts auszugehen, wie es sich aus dem Studium des gesicherten Gesamtwerks an Gemälden, Radierungen und Zeichnungen ergibt, sucht er zunächst bei jedem einzelnen Werk nach »objektiven Kennzeichen für die sichere Zuschreibung an den Künstler«, nach Bezeichnungen, Überlieferungen, Beziehungen zu anderen Werken, die naturgemäß häufig irreführend sind, so »daß man, seinen Worten nach, fast den Glauben an solche Kennzeichen verlieren könnte«. Dabei bleibt die Schwierigkeit unerwähnt, von solchen Kennzeichen, auch wenn sie durchaus feststehen, überhaupt den richtigen Gebrauch zu machen.

Da sich Grundlagen dieser äußerlichen Art nur in beschränktem Umfange aufstellen lassen, muß bei der Mehrzahl der Blätter ohnehin zur Stilkritik gegriffen werden. Über die Bedeutung dieses Punktes scheint die Teyler-Gesellschaft in Haarlem bei ihrem Preisausschreiben, auf Grund dessen Hofstede de Groot im Jahre 1900 sein Verzeichnis abgefaßt hatte, im Unklaren gewesen zu sein, da sie schlechtweg ein chronologisches Verzeichnis der Zeichnungen verlangte, von dessen Vorbedingung, der Prüfung der Echtheit der einzelnen Blätter, aber gar keine Erwähnung tat, sei es, daß sie solche Prüfung für etwas Selbstverständliches hielt oder meinte, einer solchen Arbeit bedürfe es nicht mehr. Von der chronologischen Anordnung mußte der unüberwindlichen Schwierigkeiten wegen ohnehin Abstand genommen werden, in bezug auf die Echtheitsfrage aber entschied sich Hofstede de Groot auf Grund eigener wie fremder Erfahrung dahin, einen möglichst weiten Standpunkt einzunehmen. »Im Anfang«, sagt er, »steht man den Zeichnungen in der Regel viel zu skeptisch gegenüber.« »Je tiefer man sich aber im Laufe der Studien in den Gegenstand versenkt, um so mehr lernt man die erstaunliche Vielseitigkeit des Künstlers bewundern.« »Man kommt dann leicht dazu, alles, was nur um ein geringes besser ist als das Mittelmäßige, für echt zu halten«.

Wenn Hofstede de Groot schließlich meint, »ein vollkommener Consensus Eruditorum in der Echtheitsfrage von Rembrandts Zeichnungen wird wohl nie erreicht werden«, so würde das eine Bankrotterklärung der Kunstwissenschaft bedeuten. Diese Behauptung dürfte aber nicht zutreffend sein. Denn wenn auch in bezug auf eine verhältnismäßig geringe Zahl von Blättern Zweifel fortbestehen werden, so braucht in bezug auf die überwiegende Mehrzahl nur eine Umfrage unter denjenigen, welche sich eingehend mit Rembrandt beschäftigt haben, angestellt zu werden, um darzutun, daß Hofstede de Groot mit seinen Ansichten über die Echtheit einer großen Zahl von Zeichnungen mehr oder weniger allein steht.

So sorgfältig das Verzeichnis in philologischer Hinsicht auch gearbeitet ist und so gewissenhaft es das ganze Material der weit verstreuten Zeichnungen Rembrandts umfaßt: als Ratgeber in Fällen des Zweifels, wie z. B. bei der bevorstehenden Auktion, versagt es und muß es enttäuschen, da es mit nur geringfügigen Ausnahmen auf eine stilkritische Würdigung der Blätter verzichtet[1]. Dazu wirkt die Neigung des Verfassers verwirrend, irgendwelche wenn auch nur entfernte Ähnlichkeiten oder Beziehungen zu anderen Werken des Meisters als Zuschreibungsgründe zu fassen, wie er solches auch in bezug auf Gemälde zu tun liebt[2].

Das Bestreben, um jeden Preis möglichst viel Werke einem Künstler erhalten zu wollen, steht den Forderungen der künstlerischen Erkenntnis durchaus entgegen, indem es den Fortschritt hemmt und die Dauer von Überlieferungen zu stützen sucht, denen keine ausreichende Beweiskraft innewohnt. Die Überschätzung äußerlicher Zeugnisse aber droht auf Abwege zu führen, wo sie nicht an der Stilkritik ihren Halt findet; denn mit Gründen bloß logischer Art kann ebensogut die eine Behauptung wie auch ihr Gegenteil bewiesen werden.

Wenn jetzt häufig die Rede davon ist, daß eine kritische Erörterung zum Kauf angebotener Werke die Interessen der Verkäufer beeinträchtige, so ist dabei nicht außer acht zu lassen, daß die Kauflustigen sich als in gleichem Maße geschädigt ansehen können, wenn sie in der vorhandenen Literatur keinen Hinweis auf geäußerte Bedenken finden. Daher erschien es nötig, die Sache hier zur Sprache zu bringen, und dabei daran zu erinnern, daß es für Fragen der Kunst keine unfehlbaren Autoritäten gibt, so daß zumal bei Käufen ein jeder selbst die Verantwortung für seine Entschließungen zu tragen hat.

1) Das gilt z. B. auch für die beiden folgenden Sammlungen, die ich habe nachprüfen können. Von den 91 Blättern in Dresden werden nur 13 als zweifelhaft angeführt, während m. E. dort gegen 40 fraglich oder nicht von Rembrandt sind; von den 160 in Berlin sind nur 12 als zweifelhaft angeführt, während mir gegen 35 als fraglich oder nicht von Rembrandt erscheinen.

2) Das schlagendste Beispiel dafür bietet sein Ausspruch über die »Ehebrecherin« der ehemaligen Sammlung Weber: »Im Grunde genommen gibt es kaum eine zweite größere Komposition Rembrandts, die so viele Beziehungen zu seinen anderen Werken aufweist, als gerade diese.«

PERSONALIEN

+ **München.** Der bekannte Landschafter **Joseph Wopfner** feierte am 19. März seinen siebzigsten Geburtstag. Wopfner, der seine Motive seit 40 Jahren der Chiemseegegend entnimmt, war in Schwaz in Tirol als Sohn eines Bäckers geboren worden, kam 1860 nach München, wo er bei einem Dekorationsmaler arbeitete und gleichzeitig die Akademie unter Piloty besuchte. 1896 wurde er

zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste ernannt.

Straßburg i. Els. Der Maler Prof. **Lothar von Seebach** beging am 26. März seinen sechzigsten Geburtstag. Er war einer der ersten Künstler, die es gewagt haben, nach vollendeten Kunststudien sich in Straßburg dauernd niederzulassen. Eine ausgebreitete Lehrtätigkeit hat ihm einen großen Einfluß auf die künstlerische Entwickelung Elsaß-Lothringens gesichert. Unter seinen Schülern, die jetzt als selbständige Künstler wirken, sind Lucien Blumer, Hans Mathis, L. Haffen und M. Voigt zu nennen. Um den Jahrestag des Meisters zu feiern, wird in Straßburg eine Kollektivausstellung seiner in elsässischem Privatbesitz zerstreuten Werke veranstaltet werden. Ferner wird im Laufe dieses Sommers die Baden-Badener Kunstausstellung eine Sonderausstellung von Arbeiten seiner Hand organisieren.

Neue Berufungen an die Darmstädter Künstlerkolonie. Die durch den Weggang von Prof. Ernst Riegel freigewordene Stelle eines Goldschmieds an der Künstlerkolonie ist durch die Berufung des jungen Berliner Meisters Theodor Wende, eines Schülers von Bruno Paul, neu besetzt worden. Wende trat vor noch nicht langer Zeit gelegentlich der Ausstellung der Berliner Kunstgewerbeschule im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums zum erstenmal vielversprechend an die Öffentlichkeit. Seine künstlerische Art hat den Geschmack des 18. Jahrhunderts dem modernen Empfinden angeglichen. Seine Arbeiten vereinen strenge Sachlichkeit mit vornehmer Materialbehandlung und einem persönlich gewordenen Formenideal, das ihn von jeder eklektizistischen Kunstübung fernhält. — Eine zweite Berufung gilt dem bekannten Münchner Maler Fritz Oßwald, einem gebürtigen Schweizer, dessen vielseitiges Talent nicht minder geschätzt wird wie die Kultur seiner licht- und farbenfrohen Palette. Mit ihm erhält die Kolonie einen bedeutenden Vertreter der jüngeren deutschen Malergeneration, von dem man im Sinne der großherzoglichen Kunstbestrebungen speziell auf dekorativem und graphischem Gebiete entscheidende Anregungen erwarten darf. — Eine dritte Berufung endlich erhielt der bereits seit mehreren Jahren im Dienste der Ernst-Ludwigs-Presse tätige Christian Heinrich Kleukens, ein gebürtiger Bremer, der sich ebenso als Literat wie als Meister künstlerischer Drucke einen begründeten Ruf erworben hat. — Auch diese neu an die Kolonie berufenen Künstler werden auf der für das nächste Jahr in Vorbereitung befindlichen Ausstellung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, die für den Stand der großherzoglichen Kunstbewegung erneut Zeugnis ablegen soll, in hervorragender Weise vertreten sein.

DENKMÄLER

+ **München.** Im Atelier **Adolf v. Hildebrands** sind zurzeit eine Büste Joseph Joachims und zwei musizierende Genien, die für das Denkmal des großen Geigers in der Wandelhalle der Hochschule für Musik in Berlin bestimmt sind, ausgestellt. Das Ganze ist, wie aus dem Gipsmodell zu entnehmen, von echt Hildebrandscher Einfachheit und Klarheit und in den Verhältnissen wohl abgewogen: eine Renaissanceblende, zu der einige Stufen hinaufführen, enthält in ziemlicher Höhe eine ovale Nische mit der Büste Joachims, während die beiden Genien auf kleinen Sockeln über den Stufen Aufstellung finden.

Die Angelegenheit des **Kolonialkriegerdenkmals in Berlin** dürfte demnächst vor das Forum der Künstlerschaft gebracht werden. Für das Werk, das unter Aufwendung von 320000 Mark errichtet werden soll, ist ein engerer Wettbewerb unter einer beschränkten Anzahl hervorragender deutscher Bildhauer vorgesehen. Doch erst wartet noch die Platzfrage auf ihre endgültige Lösung: die Regierung verhandelt mit der Stadt Berlin, hat aber auch schon mit Vorortgemeinden verhandelt, und so kommt das Denkmal vielleicht doch noch auf den Reichskanzlerplatz im Zuge der Döberitzer Heerstraße. Gegen die Ausschreibung eines engeren Wettbewerbes aber erhebt sich unter den Künstlern lebhafter Widerspruch: mag der Künstler, der die Namen seiner Kollegen für den Wettbewerb dem Reichsamt des Innern vorschlug, auch vom besten Willen geleitet sein, so ist doch nicht einzusehen, warum man bei dieser großen Aufgabe nicht alle, und besonders die Jüngeren, die sich für befähigt halten, zeigen lassen will, was sie können.

FUNDE

Im **Walde von Compiègne** ist am Mont Berny, unfern des von Viollet-le-Duc seinerzeit hergestellten Schlosses von Pierrefonds, eine **römische Niederlassung** freigelegt worden. Man wußte schon lange von diesen römischen Überbleibseln, und vor fünfzig Jahren ließ der Kaiser Napoleon, der im Sommer öfters im Schlosse zu Compiègne residierte und der auch das Schloß in Pierrefonds restaurieren ließ, hier Ausgrabungen machen, die aber bald wieder aufgegeben wurden. Unter und neben den Ruinen eines römischen Bades und Tempels hat man ältere gallische Spuren, besonders Waffen und Werkzeuge aus der jüngern Steinzeit gefunden, die das gallo-römische Museum in St. Germain bereichern werden.

+ **München.** Zwei **Bronzegräber aus der Späthallstattzeit** mit brozenen Grabbeigaben sind bei Mergentheim an der württembergischen Tauber gefunden worden.

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Die *diesjährige Kunstausstellung* wird am 3. Mai eröffnet werden. Durch die zum Teil erhalten gebliebenen Anbauten der letztjährigen Städteausstellung erfährt die »Düsseldorfer Große« eine nicht unbedeutende Vergrößerung gegen die Kunstausstellung von 1911. Von Kollektivausstellungen seien die der Düsseldorfer Maler E. Kampf und J. P. Junghanns hervorgehoben. Unter den bekannten Düsseldorfer Künstlervereinigungen erscheinen diesmal auch die »Friedfertigen«: die Künstler des Sonderbundes, die sich um Deußer und Clarenbach gruppierten. Von auswärtigen Kollektionen seien die des Bildhauers Franz Metzner genannt, ferner zahlreiche Werke von Leo Putz und Lovis Corinth. Eine Neuerung bedeutet die von Düsseldorfer Architekten vorbereitete Raumkunstausstellung.

Pariser Kunstgewerbeausstellung. Die diesjährige achte Ausstellung der französischen Kunstgewerbler im Musée des Arts décoratifs verdient besondere Beachtung weil seit zwei oder drei Jahren das französische Kunsthandwerk mit Schrecken gemerkt hat, wie sehr es ins Hintertreffen geraten ist. Die Ausstellung der Münchener Kunsthandwerker im Herbstsalon vor dritthalb Jahren hat den Ball ins Rollen gebracht, und seither gärt es gewaltig in den betreffenden Kreisen. Wie die sehr starke und räumlich beträchtliche kunstgewerbliche Abteilung im letzten Herbstsalon bringt nun auch die gegenwärtige kunstgewerbliche Schau im Pavillon Marsan im Grunde nicht sehr viel, was für das französische Kunsthandwerk sehr ermutigend wäre oder an ein erfolgreiches Bestehen der deutschen Konkurrenz glauben machen könnte. Vorläufig ist nur eines mit Sicherheit zu sagen: die Franzosen sind sich bewußt, daß man ihnen auf diesem Gebiete, das zweihundert Jahre lang ihr internationales Monopol gewesen

ist, den Rang schon beinahe abgelaufen hat, und sie setzen sich nun energisch zur Wehr, um die bedrohte Position zu retten. Aus diesen Bemühungen ist aber bisher noch nichts Rechtes ersprossen, und einstweilen kann man sein Urteil über den mutmaßlichen Ausgang des Kampfes nur reservieren.

Die Ausstellung im Musée des Arts décoratifs gibt uns so wenig eine Übersicht über das ganze kunstgewerbliche Schaffen Frankreichs wie die kunstgewerbliche Abteilung im letzten Herbstsalon. Gerade die bemerkenswertesten Kunsthandwerker des Herbstsalons wie Mare und Groult sind im Pavillon Marsan überhaupt nicht vertreten, Follot, der dort mehrere sehr beachtenswerte Einrichtungen gezeigt hatte, stellt hier nur Schmucksachen aus. Was bleibt, ist im ganzen nur wenig interessant. Entweder sind die Leute zahm und ruhig wie Croix-Marie, Gallerey, Lambert und Nowak, und dann stellen sie Sachen aus, die man ebensogut und schön oder schöner und besser und auf jeden Fall bedeutend billiger in jedem deutschen Möbelgeschäft findet, oder sie fuchteln wild drauf los, lackieren einen Stuhl schreiend rot, den anderen ebenso brutal grün, den Tisch blau, den Schrank gelb, bemalen das alles mit gemachter Bauernnaivetät und wollen so dem Snob imponieren. Eine solche Einrichtung von Landry ist von dem großen Warenhause Printemps bestellt worden, wird also wohl in hundert und mehr Exemplaren reproduziert werden und als Beispiel modernen französischen Kunstgewerbes in den Handel kommen. Solange die Franzosen keine anderen Pfeile verschießen, werden sie dem deutschen Konkurrenten nicht wehtun.

Im allgemeinen kann man sagen, daß das französische Kunstgewerbe oder vielmehr dieser moderne Zweig davon an einem sehr großen Fehler krankt: es arbeitet nicht für das Volk, weder für den Arbeiter noch für den Mittelstand, ja nicht einmal für die wohlhabende und reiche Bourgeoisie und letzten Endes sogar nicht für die Aristokratie. Alle diese verschiedenen Klassen erfreuen sich des Besitzes von echten oder nachgemachten Meubles de style und wollen nichts von modernem Hausrat wissen. Der moderne französische Kunsthandwerker arbeitet einzig und allein für den Snob, den Dilettanten, den Amateur, der sich auf diesem Steckenpferd gefällt und sich den Spaß etwas kosten läßt. Solange nun der selbständig erfindende und schaffende Kunsthandwerker auf diesen sehr beschränkten und launenhaften Kundenkreis angewiesen ist, kann an eine gesunde Entwicklung des modernen Kunsthandwerkes in Frankreich nicht gedacht werden. Nun bemüht sich die einflußreiche Union des Arts décoratifs sehr rührig und emsig, um den modernen Hausrat auch in die Aristokratie und Bourgeoisie einzuführen, aber bisher sind diese Bemühungen erfolglos geblieben. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß es schließlich gelingen werden, den moderne Hausrat an die Mode zu bringen, und dann werden ganz sicher die französischen Künstler sich ihren deutschen Kameraden ebenbürtig erweisen, wenn sie sie nicht gar überholen. Vorläufig aber muß einem solchen Umschwunge in den französischen Anschauungen mit großem Zweifel entgegengeschaut werden, vorläufig muß man es als sehr unwahrscheinlich bezeichnen, daß in absehbarer Zeit das Meuble de style in Frankreich seine unbeschränkte Herrschaft aufgeben mußte.

Ausstellung für alte kirchliche Kunst in Holland in Hertogenbosch. Die Ausstellung für kirchliche Kunst in Holland, die vom 1. Juni bis Anfang September in dem durch seine Kathedrale berühmten Hertogenbosch abgehalten wird, verspricht eine sehr interessante zu werden; nach den in Aussicht gestellten Einsendungen wird eine so reiche Sammlung von kirchlichen Kunstwerken hier zuzusammenkommen, wie man sie kaum noch in Niederland vermutet haben wird. Die Bischöfe von Haarlem und Hertogenbosch, der altkatholische Bischof von Deventer und der Abt von Berne in Heeswyk haben für die Ausstellung ihre Krummstäbe überlassen. Man wird so in Hertogenbosch einen Krummstab aus dem Ende des 14. Jahrhunderts mit herrlicher Emailarbeit bewundern können, der wahrscheinlich aus der Abtei Egmond stammt, ferner Meisterwerke aus getriebenem Silber aus dem 16. Jahrhundert, den Stab des Bischofs von Deventer, Ägidius de Monte, und des Abtes von Berne, und ein paar einfache, spätere Stäbe. Auch andere Gegenstände des bischöflichen Ornates werden nicht fehlen, unter anderen die mit Perlen und Edelsteinen besetzte Mitra des Bischofs von Hertogenbosch, eine kostbare Stickereiarbeit aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. — Besonders vollständig und interessant verspricht die Abteilung Priesterkleidung zu werden; schon jetzt sind ganze aus Casula, Dalmatika und Chorkappe bestehende Kostüme aus dem 15. und 16. Jahrhundert zugesagt; ferner Proben der kostbarsten italienischen Renaissancestoffe, von venezianischen und genuesischen Samtarten, Paramente aus dem 17. und 18. Jahrhundert, unter denen sich ebenfalls sehr schöne und kostbare Stickereien befinden. — Nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom kulturhistorischen Gesichtspunkte wird die Rubrik Metallarbeiten sehr merkwürdig werden; entsprechend dem konfessionell gemischten Charakter der Bevölkerung wird die Ausstellung aus verschiedenen Abteilungen bestehen, die den in den verschiedenen Kirchengemeinschaften verwendeten Gefäßen und Gerätschaften gewidmet sind. Aus den Domschätzen der Liebfrauen- und der St. Servatiuskirche in Maastricht werden in dieser Rubrik Kunstgegenstände zu sehen sein, die für Holland Unika genannt werden dürfen, byzantinische und romanische Emailarbeiten, gotische Reliquiarien und Monstranzen. Ferner hat der Bischof von Breda zwei prächtige gotische Monstranzen aus seiner Kathedrale zugesichert. Gotische und spätere Meßkelche und Monstranzen aus der Renaissance und späterer Zeit werden erwartet von dem Beguinenhof in Breda und verschiedenen katholischen Kirchen des Landes. Auch der seltene, spätgotische vergoldete Silberband aus Zutphen, der sogenannte »liber aureus«, wird auf der Ausstellung nicht fehlen. Die Kirche in Susteren hat die Fragmente ihres aus dem 12. oder 13. Jahrhundert stammenden Reliquienschreines versprochen. Venlo, Roermond und voraussichtlich auch die reformierte Gemeinde in Haarlem werden ihre messingenen Lesepulte abtreten; die reformierte Gemeinde in Breda ihr berühmtes Taufbecken. — Was außerdem die reformierten Kirchen an Abendmahlssilber, Taufgerätschaften, Schalen für Kollekten bewahren, und die Synagogen an Verzierungen der Gesetzesrollen, an Kandelabern und Leuchtern, was ferner in den Kirchen noch von alten Kronleuchtern erhalten ist, davon wird das Interessanteste in Hertogenbosch zusammenströmen. — Neben dem Kunstgewerbe, das naturgemäß den weitaus größten Raum der Ausstellung in Anspruch nehmen wird, sind auch besondere Abteilungen für die Bildhauerkunst und die Malerei vorgesehen; für Malerei und graphische Kunst wird man sich jedoch auf die Werke bis 1600 beschränken. Besonders von nordholländischen Primitiven hofft man eine interessante Sammlung zusammenzubekommen, auch mit Unterstützung nichtholländischer Sammler; die Kommission, der die Bildung der Gemäldeabteilung obliegt, besteht aus den Herren H. Ph. Gerritsen, Dr. C. Hofstede de Groot und Dr. W. Martin, Direktor des Mauritshuis im Haag, Jonkheer H. Teding van Berkhout, Direktor des Kupferstichkabinetts des Rijks-

museums in Amsterdam, und Professor Dr. W. Vogelsang in Utrecht. *M. D. H.*

SAMMLUNGEN

× Die **Porträtsammlung der Nationalgalerie,** die aus den Beständen des Galeriegebäudes auf der Museumsinsel ausgesondert war und in eigenen Sälen in der alten Schinkelschen Bauakademie Unterkunft gefunden hat, soll in nächster Zeit eröffnet werden. In diesem Augenblick tritt Direktor Ludwig Justi mit dem interessanten Plan hervor, die verhältnismäßig noch bescheidene Bildnisgalerie zu einer umfassenden, in großem Stile angelegten »Nationalen Porträtsammlung« zu erweitern. Während jene kleine »Filiale« der Nationalgalerie in einem halben Stockwerk des roten Backsteinhauses am Schinkelplatz einquartiert ist, soll nach Justis Vorschlag nunmehr das ganze Haus der Bauakademie dem neuen Zweck dienstbar gemacht werden — ein Projekt, das bereits die prinzipielle Zustimmung des Kaisers gefunden hat, und über das zwischen den beteiligten Ministerien seit längerer Zeit bereits Unterhandlungen schweben. Es scheint, daß der Kultusminister der Idee geneigt ist, der Finanzminister aber noch Bedenken trägt. Justi hat seinen Plan in einer programmatischen Schrift vorgelegt, die unter dem Titel »Der Ausbau der Nationalgalerie« soeben in Berlin erschienen ist. Dies Buch enthält zwei Denkschriften. Die erste betrifft die Veränderungen und Umbauten der Nationalgalerie selbst, die ihrer Vollendung entgegengehen. Die zweite aber entwickelt unter dem Titel »Aufgabe und Umfang der deutschen Bildnissammlung« jenen neuen Plan. Schon jetzt, da die Sammlung in der Bauakademie nicht mehr als acht Säle einnimmt, ist Justi, dem bei dieser Arbeit Prof. Hans Mackowsky zur Seite stand, über das engere Programm der Nationalgalerie, d. h. über die Beschränkung auf das 19. Jahrhundert, hinausgegangen. Er hat durch Anleihen beim Kaiser-Friedrich-Museum und beim Kupferstichkabinett Ausblicke ins 18. Jahrhundert, ja, noch weiter, ins 17. und 16. getan. Diese Erweiterung des Programms möchte er zur Grundlage des Ausbaues machen. Er entwickelt seinen Plan so: Im Erdgeschoß der Bauakademie sollten Porträts des Mittelalters — Siegel, Miniaturen usw. — und der Reformationszeit — neben Gemälden natürlich meist Kupferstiche, Holzschnitte und Medaillen — untergebracht werden; daneben Verwaltungs- und Studienräume. Im mittleren Stockwerk würden Bildnisse von etwa 1550 bis 1830 Platz finden; dabei bestimmte Gruppen in einzelnen Sälen: der Kreis des Großen Kurfürsten, die Epoche Friedrichs des Großen, die klassischen Dichter, die Philosophen, die Zeit der Freiheitskriege, die romantische Kunst und Literatur usw. Im Obergeschoß (hohe Wandflächen, zum Teil Oberlichtsäle) Porträts von 1830 bis zur Gegenwart. Hier sollen wiederum Mitglieder des Königshauses, Gelehrte und Schriftsteller, Künstler, Staatsmänner und Parlamentarier, Generäle, Kaufherrn, Techniker und Industrielle übersichtlich in Gruppen getrennt werden. Im ganzen rechnet Justi auf rund 1000 Porträts (die Londoner »National-Porträt-Gallery« umfaßt 1200).

Frankfurt a. M. In der **städtischen Skulpturensammlung** im Liebieghause sind in letzter Zeit mehrfache Veränderungen vorgenommen worden. Der Raum, der die Menas-Ausgrabungen des Monsignore C. M. Kaufmann enthält, ein Zimmer der ehemaligen Liebiegschen Villa, ist durch Entfernung der schweren, unruhigen Holzvertäfelung, durch neuen Anstrich usw. musealer hergerichtet worden. Die dadurch ermöglichte Neuaufstellung, verbunden mit einer Sichtung, die die wichtigeren Stücke mehr hervorhebt, gibt der Sammlung ein ganz neues Gesicht. Der frühere Eindruck einer Anhäufung allzu gleichartiger Dinge ist verschwunden. Die qualitätvollen Stücke treten hervor und bestimmen mehr als früher den Gesamteindruck dieser jetzt sehr geschlossen wirkenden Sammlung. — Augenblicklich ist man damit beschäftigt, die Aufstellung der Antiken vorteilhafter zu gestalten, wobei das Bestreben ersichtlich ist, die wichtigen Stücke, besonders die griechischen Originalarbeiten in günstigere Beleuchtung zu stellen und einzeln hervorzuheben. — Eine bedeutende Erweiterung ihres Besitzes hat die Sammlung neuerdings durch die Überweisung der Ergebnisse der letzten Ausgrabungskampagne des Monsignore Kaufmann erfahren. Es handelt sich um etwa tausend ägyptische Terrakotten der griechisch-römischen und der koptischen Epoche, die in der Mehrzahl in der Oase El Faijûm gefunden wurden. Die Sammlung enthält einen außerordentlichen, einzigartigen Reichtum an Typen, die neben dem kulturhistorischen starkes archäologisches und kunsthistorisches Interesse beanspruchen. In einem mit 700 Abbildungen glänzend ausgestatteten Bande hat Monsignore Kaufmann die Sammlung soeben publiziert[1]). — Außerdem ist von einer Anzahl von Neuerwerbungen der Galerie zu berichten. Aus der Reihe der neuerworbenen antiken Werke ist ein weiblicher Gewandtorso hervorzuheben, eine griechische Arbeit des 5. Jahrhunderts aus pentelischem Marmor, die in der Art der Drapierung des dorischen Chitons, in ihrer breiten, straffen Formgebung und gehaltenen Art an die Karyatiden des Erechtheions erinnert. — Von jüngeren antiken Arbeiten haben Eingang in die Galerie gefunden ein weicher, schlanker Jünglingstorso mit quer über die Brust gelegtem Fell (römische Arbeit nach einem griechischen Werk des 4. Jahrhunderts), ein hellenistischer Jünglingstorso aus dem Dionysoskreise mit einem Kranz im Haar, einem um die Schultern gelegten Fell, und der Torso einer bogenschießenden Artemis (römische Arbeit nach einem griechischen Werk des 4. Jahrhunderts). — Die spätantike Kunst hat eine großartige Repräsentation in einer schwungvollen, äußerst dramatischen Darstellung des stiertötenden Mithras mit den die Winter- und Sommersonnenwende darstellenden Figuren aus getöntem Stuck gefunden. Die goldene Färbung im Gesicht des Gottes ist gut erhalten. Der Leib des Stieres ist von einer Opferbinde umgeben. Das Stück stammt aus dem Schlangenheiligtum des Esquilin und gehört wohl der hadrianischen Epoche an. Es bringt mit seiner wilden, großartigen Energie, der fast barbarischen Heftigkeit des Ausdrucks, wozu noch leise das Gefühl einer gewissen exotischen Fremdartigkeit tritt, einen ganz neuen, starken Akzent in die Sammlung. — Auch die Gruppe der mittelalterlichen Werke ist bereichert worden. Zu den interessanten burgundischen Arbeiten aus dem Kreise des Claus Sluter, die die Sammlung schon enthielt, tritt als neue Erwerbung eine burgundische, schwer und weich drapierte Sandsteinfigur des jugendlichen Johannes (etwa 1420—30 zu datieren). — Ein sehr qualitätsvolles und graziöses Werk ist die neuerworbene schwäbische Maria der Heimsuchung (etwa 1460—70). Die Figur ist ausgezeichnet durch ihre liebliche, empfindsame Art, die in dem weichen, zarten Gesicht ebenso wie in der außerordentlich zart empfundenen Bildung der weichen, differenziert bewegten Hände zum Ausdruck kommt. — Unter einer Reihe neuerworbener mittelalterlicher Metallappliken sind Arbeiten von großer Qualität. Das schönste Stück ist wohl eine französische, zierliche vergoldete

1) Ägyptische Terrakotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche von Carl Maria Kaufmann. Verlag Diemer, Kairo 1913.

Bronzefigur eines Diakonen aus dem 13. Jahrhundert. — Die Sammlung italienischer Bildwerke hat durch die dem Andrea della Robbia zugeschriebene Lünette mit **Leda und dem Schwan** aus der Sammlung Lippmann eine wichtige Bereicherung erfahren. In dem anmutig komponierten Werk eint sich eine strenge, herbe Empfindung mit einer außerordentlichen Zartheit und Grazie der Formen. — Ein barockes italienisches **Brunnenmodell** aus Terrakotta — es stellt zwei sitzende Tritonen dar, die um einen Delphin kämpfen — zeigt an einem kleinen Beispiel große, keine Schwierigkeiten kennende, alle Wirkungen sicher berechnende Kunst. *A. W.*

Budapest. Im **Museum der bildenden Künste** hat am 18. März der neu ernannte Kultusminister Dr. Béla v. Jankovich die dem Museum vermachte großartige Kollektion des Grafen Johann Pálffy (s. Kunstchronik vom 23. Oktober 1912) feierlich eröffnet. Die Bilder (121 Werke alter und 57 neuerer Meister) sind in sechs ineinander mündenden Sälen, die eigens zu diesem Zwecke neu dekoriert wurden, aufgestellt; besonders imposant wirkt der große italienische Saal, in welchem z. B. das Porträt des Dogen Marc-Antonio Trevisani von Tizian, die hl. Familie von Francia, die Madonna von Lodi von Boltraffio, der Tote Christus von Marco Basaiti, die hl. Familie mit dem hl. Hieronymus von Boccacio Boccacino usw. in stilvollen Renaissancerahmen hängen; im Nebensaal sieht man ausgezeichnete Werke von Troyon, Daubigny, Couture, Mauve, Israels, Schleich d. Ä. Der Direktorstellvertreter des Museums, Hofrat Dr. Gabriel v. Térey, hat für die Eröffnung auch den wissenschaftlichen Katalog der Sammlung in ungarischer und deutscher Sprache fertig gestellt, welcher außer dem Bildnis des Grafen Johann Pálffy auch vierunddreißig Hauptbilder der Sammlung in gelungenen Reproduktionen wiedergibt. — Dem Budapester Museum hat der unlängst verstorbene Graf Dionys Andrássy eine wertvolle Kollektion von etwa 150—160 modernen Bildern, zumeist deutscher Meister, testamentarisch vermacht, außerdem der Landesgesellschaft für bildende Kunst ein Legat von 1400000 Kronen, dessen jährliche Zinsen für Ankäufe moderner Bilder bestimmt sind. Unter den vermachten Bildern ist ganz besonders ein wundervoller Böcklin »Frühling« hervorzuheben, der früher im Besitze von Franz v. Löbecke in Brieg war und einen an einen Felsen hingelagerten musizierenden Faun darstellt, dem zwei zwischen Bäumen stehende Nymphen zuhören; sodann sei das Bildnis der Fürstin Bülow von Lenbach hervorgehoben, ferner Werke von Fritz August v. Kaulbach »Reife Früchte«, W. Firle »Am Frühstücktisch«, Uhde »Grablegung« (Skizze), W. v. Diez »Rauferei«, H. Zügel »Ruhende Schafherde« (1899), P. Meyerheim »Löwenpaar«, René Reinicke »Nach der Redoute« und »Kaffeeklatsch« usw.

Die Venus von Arles. Im Louvre hat man jetzt neben die Marmorstatue der Venus von Arles einen Gipsabguß gestellt, der vor der Restauration durch Girardon von der antiken Figur gemacht worden ist. Die Venus von Arles, wahrscheinlich die Kopie eines Werkes des Praxiteles, wurde im Jahre 1651 gefunden und zur Aufstellung im Park von Versailles bestimmt. Da sie aber mannigfach zerbrochen und verstümmelt war, wurde sie dem Bildhauer Girardon zur Wiederherstellung übergeben, und es ist nun sehr interessant zu sehen, wie ungeniert man damals mit antiken Kunstwerken umging. Daß Girardon die abgebrochenen und verschwundenen Arme durch neue ersetzt hat, ist ja nicht schlimm, aber wenn man jetzt die beiden Statuen nebeneinander betrachtet, hat man beinahe Mühe zu glauben, daß der Abguß wirklich nach dieser nämlichen Marmorfigur gemacht worden sei. Der Abguß stellt eine Frau von den kräftigen Formen der Venus von Milo dar, die Marmorfigur ein schlankes junges Mädchen. Bei näherer Besichtigung erklärt man sich das. Girardon hatte den Auftrag, die Marmorstatue sozusagen funkelnagelneu, ohne Schramme und Kratzer wieder herzustellen, er ging also, wo solche Schrammen und Löcher vorhanden waren, bis auf ihren tiefsten Punkt zurück und überarbeitete dann die ganze Figur, allenthalben etwa anderthalb bis zwei Zentimeter wegnehmend. Nichts kennzeichnet besser die Verschiedenheit der Ansichten, die Heiligkeit und Unantastbarkeit antiker Kunstwerke anlangend, zwischen heute und dem 17. Jahrhundert als ein Vergleich zwischen diesem »Original« und dem Abguß. Vielleicht aber wird man in hundert Jahren ebenso sehr über unsere Attentate auf mittelalterliche und Renaissancebauten staunen, die wir »stilgerecht« wiederherstellen, wie wir heute über den Vandalismus Girardons und seiner Zeitgenossen staunen, die so rücksichtslos mit antiken Statuen verfuhren. Der Abguß wurde erst vor einem Jahre verstaubt und vergessen in Arles aufgefunden, und man muß der Direktion des Louvre Dank wissen, daß sie so den Besuchern die Möglichkeit gibt, die wahre Venus von Arles kennen zu lernen und mit der falschen zu vergleichen.

+ **München.** Das **Gemäldedepot der Augsburger Galerie** mit ca. 200 Bildern wurde nach München überführt, da die Speicherräume, in denen die Bilder bisher untergebracht waren, sich als zu feuergefährlich erwiesen.

KONGRESSE

Ein **Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft** wird vom 7.—9. Oktober 1913 in Berlin, im Aulagebäude der Kgl. Universität abgehalten werden. Der Kongreß soll eine Gemeinsamkeit wissenschaftlicher Interessen zum sichtbaren Ausdruck bringen. Ästhetische und kunstwissenschaftliche Zusammenkünfte werden zwar bei den Zusammenkünften der Philosophen und Psychologen, der Literatur-, Kunst- und Musikforscher, der Ethnologen, Soziologen und Pädagogen gern nebenbei erörtert, können aber bei solchen Gelegenheiten nie in ihrem inneren Zusammenhange sich darstellen. Um diesen Zusammenhang deutlich hervorzuheben und zu fördern, sind die Ästhetiker, die von Philosophie und Psychologie ausgehen, mit denjenigen Vertretern der konkreteren Wissenschaften in Verbindung zu setzen, die im Kunstwerk als solchem den nächsten Gegenstand ihrer Forschung erblicken; andererseits sind die Kunst-, Literatur- und Musikhistoriker durch lebendige Berührung und Aussprache darin zu befestigen, daß sie die wertvollen Ergebnisse der neuen philosophischen und psychologischen Ästhetik sich zu eigen machen. Wenn die bisher gesondert Arbeitenden sich als Glieder einer umfassenden geistigen Bewegung fühlen lernen, so kann das dem Fortschritt unserer Wissenschaft erhebliche Dienste leisten. Daher soll das Organisationsmittel eines Kongresses zu Hilfe genommen und ein persönlicher Gedankenaustausch hergestellt werden. — Nähere Mitteilungen macht Professor Dr. Max Dessoir, Berlin W., Speyererstr. 9.

FORSCHUNGEN

In Heft 5 des »Cicerone« setzt A. L. Mayer seine Besprechung von Madrider Privatgalerien mit der **Sammlung Pablo Bosch** fort, die durch die Zahl der Bilder an erster Stelle in Madrid stehen dürfte. Die Abbildungen des Aufsatzes bringen außer drei bekannten Werken der Galerie, so der außerordentlich schönen Madonna Orleys von 1522 aus Burgos, eine Reihe von Bildern, deren Benennungen teilweise von dem mit großem Idealismus sammelnden Besitzer herrühren. Der »Salvator mundi«, der aus dem

Kreise des »jungen« Lambert Lombard stammen soll — wir wären froh, wenn wir den »alten« Lombard genau kennten — ist am ehesten in Scorels Nachfolgerschaft unterzubringen. Zweifellos hat das Bild nichts mit den verschiedenen Lombardgruppen zu tun, die sich um eine vom Marientodmeister und Q. Metsijs abhängige Anbetung der Könige in Antwerpen, bezw. um mehrere Bilder in Köln, oder um das in zwei Exemplaren vorhandene angebliche Selbstporträt scharen. — Bei der abgebildeten Madonna mit Stifter (»vlämisch um 1500«) hat sich Mayer von einer nicht ungeschickten, aber doch sehr flauen Fälschung täuschen lassen. Der vielleicht noch unter den Lebenden weilende Urheber des Bildes wird über diese wissenschaftliche Anerkennung seiner Leistung nicht betrübt sein. Die Hände des Stifters mit dem Faltenwerk des Ärmels sind wörtlich aus dem Philippe de Croy in Antwerpen kopiert, die Madonna ist vielleicht direkt nach einem Bilde der Sammlung Mayer van den Bergh gearbeitet — dort kommt die rechte Hand bis in den letzten Strich hinein genau vor — doch kann auch irgend ein im Kunsthandel befindliches Bild aus dem Kreise des Rogier van der Weyden als Vorbild gedient haben. Die ganz ungewöhnlich hellen Farben des Bildes, das selbst Mayer »etwas rätselhaft« erscheint, können keinen Zweifel an der Fälschung lassen, worauf schon die merkwürdigen Größenverhältnisse der beiden Figuren und die ebenso merkwürdige gotische Architektur rechts hinweisen. — Das als »Schule des Bermejo« abgebildete Rundbild mit dem Christuskopf ist eine niederländische Arbeit. Man versteht nicht, wie Mayer nach Vorgang von Sanpere y Miquel den Bermejo zugeschriebenen Christuskopf in Vich als Vorbild dieses Werkes bezeichnen kann. Die Abbildung beider bei Sanpere y Miquel spricht schlagend gegen diese Annahme, ganz abgesehen davon, daß die Zuschreibung des Bildes in Vich an Bermejo sehr zweifelhaft ist. Val. von Loga äußert im soeben erschienenen Märzheft des Burlington Magazine ebenfalls Zweifel an dem Zusammenhang der beiden Rundbilder wie an der Attribution an Bermejo. Wenn man überhaupt eine Beziehung zwischen beiden Werken annehmen will, so muß Bermejo der Nachahmer sein, das Bild bei Bosch ist eine der nicht seltenen niederländischen Repliken, deren Vorbild vielleicht in dem Exemplar der Sammlung Ertborn in Antwerpen zu erblicken ist, das von Cohen mit Metsijs, von Friedländer mit A. Bouts in Verbindung gebracht wurde.

Der von Mayer erwähnte Koffermanns, eine lebensgroße Magdalena, ist nicht der einzige der Sammlung. Ein kleines Triptychon mit Dürerkopien rührt ebenfalls von dem leicht erkennbaren Meister her. Die reiche Sammlung birgt außerdem u. a. Werke des Jacob Cornelisz und Marinus van Roymerswaele (signiert), die bei Mayer nicht genannt werden.

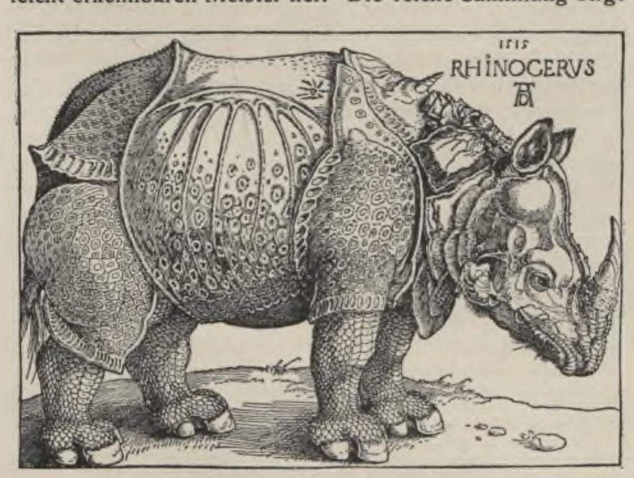
F. Winkler.

Zu dem Aufsatz von G. v. Térey über ein wiedergefundenes Werk des **Hans Baldung** (»Zeitschrift für bildende Kunst« 1913, Heft 6) teilt uns Dr. Ernst Weiß in Hamburg mit, daß er das Bild für eine Kopie nach dem Madonnenbilde Jan Gossarts im Prado erklärt. — Ferner wird uns mitgeteilt, daß das von Térey erwähnte zweite und bessere Exemplar des anderen, schon in Nürnberg vorhanden gewesenen Madonnenbildes sich nicht mehr in der Sammlung des Hofrats Röhrer in Unterschondorf befindet, es ist schon seit geraumer Zeit in den Besitz des Direktors J. Th. Schall in Baden-Baden übergegangen.

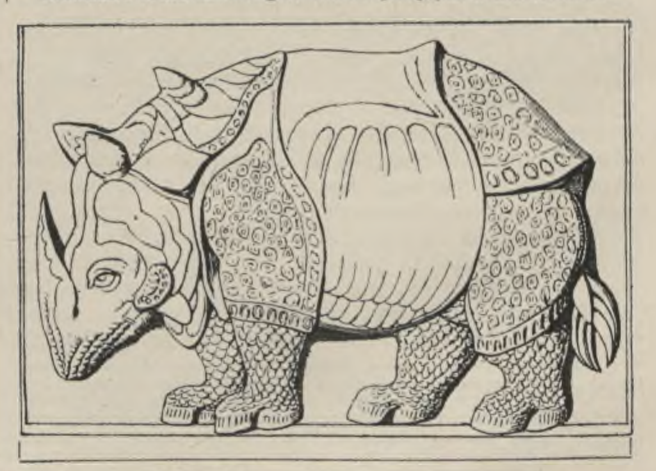
Einen recht erheiternden Fall von **Antikenfälschung** hat Dr. Harry David in der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vorgeführt. Es handelt sich da nicht etwa um eine der längst bekannten unmittelbaren Anregungen, die Dürer von der Antike empfangen hat, sondern um eine Kopie nach Dürer, die ein angeblich antiker, aus Pompeji stammender Marmorbrunnen zeigt. Im Nationalmuseum zu Neapel, das die kostbarsten Ausgrabungen aus Pompeji und Herkulaneum enthält, befinden sich drei weiße Marmorreliefs, von denen die Vermutung aufgestellt wurde, daß sie dereinst in Pompeji einen der zierlichen Brunnen umkleidet haben, wie sie dort vor 2000 Jahren das Atrium der vornehmen Häuser schmückten. Auf den Seitenwänden



Dromedar. Relief eines angebl. antiken pompejan. Marmorbrunnens



A. Dürer. Das Rhinozeros. Holzschnitt von 1515



Rhinozeros. Relief eines angebl. antiken pompejanischen Marmorbrunnens

sieht man je ein Dromedar und die symbolische Darstellung einer Quelle oder eines Flusses. Besonders interessant ist aber die Mittelplatte, das Profilbild eines Nashorns (die Abb. stammt aus Mus. Borb. XIII Taf. 22 — vgl. auch O. Keller, antike Tierwelt Fig. 135 und auf dem Einbande). In der Darstellung dieses absonderlichen Tieres wollte man schon eine Illustration zu den Erzählungen der alten Schriftsteller sehen, daß die römischen Kaiser sogar diese äußerst schwer zu erlangenden Dickhäuter zu ihren blutigen Tierhetzen verwendeten. Da das Relief überdies nicht das gewöhnliche, afrikanische, zweihörnige Rhinozeros, sondern das einhörnige, indische zeigt, hatte man auch einen interessanten Hinweis auf die Beziehungen zwischen Indien und Rom. Merkwürdigerweise stimmt nun dieses Relief genau mit dem bekannten Holzschnitt eines Rhinozerosses überein, den Dürer im Jahre 1515 nach einer ihm aus Lissabon zugesandten kleinen Skizze geschaffen hat. Dürers Zeichnung nach dieser Skizze wird heute im Britischen Museum in London bewahrt und trägt von seiner eigenen Hand die Notiz, daß das dargestellte Tier am 8. Mai 1513 für den König von Portugal in Lissabon ans Land gebracht worden sei. Die Übereinstimmung mit dem Marmorrelief ist um so einwandfreier festzustellen, weil es sich keineswegs um eine naturalistische Darstellung, sondern um eine ziemlich phantastische Stilisierung des Tieres handelt. Sie ist auch in den Einzelheiten beidemal die gleiche. Da uns nun Dürer bei seinem Holzschnitt ausnahmsweise eine genaue Quellenangabe macht, bleibt für die Marmorreliefs nur der Schluß übrig, daß sie gefälscht sind. Wahrscheinlich hatte der Fälscher selbst keine Ahnung, das er Dürer kopiere und benutzte als Vorlage die Abbildung irgend eines naturwissenschaftlichen Werkes. Dabei wußte er nicht, daß diese Illustrationen des Rhinozerosses nach Vorgang des berühmten Geßnerschen Naturbuches bis weit ins 18. Jahrhundert hinein fast stets Nachbildungen von Dürers berühmtem Holzschnitt sind. Die Möglichkeit, Dürer als den Nachahmer hinzustellen, ist schon deshalb hinfällig, weil das Relief wohl mit dem Holzschnitt, nicht aber mit Dürers Vorzeichnung in London übereinstimmt.

Raffael: Neue, seiner Jugend zugeschriebene Werke. In der Schlußvorlesung vor den Osterferien teilte Venturi in der römischen Universität seine neuen Zuschreibungen im Felde der Raffaelforschung mit. Im Collegio del Cambio zu Perugia weist er ihm die Gestalt der Fortitudo zu und das ganze große Fresko der Propheten und Sybillen. Wie man weiß, befinden sich gerade auf der Wand, auf welche die Fortitudo gemalt ist, auch Peruginos Porträt und die Jahreszahl 1500. Venturi meint, daß Raffael gerade in dem Jahre, als die Lehren des Timoteo della Vite noch ganz lebendig in ihm waren, nach Perugia gekommen sei und mit Perugino im Collegio del Cambio gemalt habe. Er schreibt Raffael auch den Eccehomo im Sarkophag der Pinakothek in Perugia zu. Was Raffaels Erziehung betrifft, glaubt Venturi sie nach obigen Zuschreibungen folgendermaßen wieder entwickeln zu können: Vor dem Jahre 1500 hatte er in Urbino, nach dem Tode seines Vaters, seit 1495, unter der Leitung des Timoteo della Vite, eines Schülers des Francia, gearbeitet. Im Jahre 1500 kam er nach Perugia und sein erstes Werk daselbst, nach Venturi die Fortitudo im Cambio, zeigt ihn noch ganz im Banne der Lehren Timoteos. Vor Timoteo war er bei Evangelista di Pian di Meleto, dem Gehilfen seines Vaters, in der Lehre gewesen. Zu den peruginesken Werken Raffaels rechnet Venturi die Krönung der Vatikanischen Pinakothek und die Kreuzigung der Sammlung Mond, sowie eben den Eccehomo in der Galerie von Perugia. Was das Fresko der Sybillen und Propheten im Cambio betrifft, meint er, daß Raffael es ungefähr in den Jahren 1504—1505 gemalt haben müsse, als er schon anfing, sich von Peruginos Einfluß zu befreien. *Fed. H.*

Eine neue Deutung des **Kardinalporträts Raffaels im Prado** gibt Robert Durrer in einem ausführlichen Aufsatz im Januarheft der Monatshefte für Kunstwissenschaft. Bekanntlich haben schon viele Gelehrte versucht, die Persönlichkeit des Dargestellten zu identifizieren, ohne daß sich eine dieser Benennungen auf die Dauer hat halten können. Durrer möchte nun in dem Madrider Kardinal den Bischof von Wallis, Matthäus Schinner, erkennen, der 1511 den Purpur erhielt und 1522 starb. Er stützt sich dabei auf ein Profilbildnis Schinners in der ehemaligen Sammlung Giovios (jetzt im Besitz Dr. G. Rovellis in Como) und dessen Holzschnittreproduktion von Tobias Stimmer in den Elogia virorum illustrium von 1575, sowie auf einige andere Bildnisse desselben Typus in Schweizer Besitz. Die Ähnlichkeit der hier dargestellten Persönlichkeit mit dem Madrider Kardinal erscheint durchaus einleuchtend. Jedenfalls wirkt der Vergleich Durrers überzeugender als der kürzlich von H. Hymans in einer Notiz im Burlington Magazin (XX, 1911/12, p. 897) angestellte. Hymans, dessen Hypothese Durrer noch unbekannt ist, wollte auf Grund einer Medaille des Caradosso in dem Madrider Bildnis die Züge des 1517 erwählten 1527 verstorbenen Kardinals Scaramuccia dei Trivulzi erkennen. Für die neue Benennung Durrers fehlt aber leider eine wichtige Bestätigung. Die Münzen mit dem Kopfe Schinners zeigen keinerlei Beziehungen zum Madrider Kardinal oder nur zu den Profilbildnissen. Und Durrer gelingt es auch nicht, diese Schwierigkeit vollständig zu beseitigen. Man wird also bei der ganzen Frage immer noch damit rechnen müssen, daß der Typus der Sammlung Giovios kein authentisches Bildnis Schinners ist und damit auch die neue Benennung des Madrider Bildes unsicher bleibt. *—l.*

VERMISCHTES

+ **München.** Das **Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns** veranstaltet vom 2.—10. Mai wieder wie im vorigen Jahre einen Museumskurs, bei dem verschiedene Sammlungen in Oberbayern, Schwaben, Niederbayern, Oberpfalz und Mittelfranken unter Leitung des Generalkonservators Dr. Gg. Hager berührt werden sollen. In Aussicht genommen sind die Museen in Burghausen, Altötting, Dachau, Augsburg, Nördlingen, Maihingen, Dinkelsbühl, Feuchtwangen, Rothenburg o. T., Würzburg, Heidelberg und Speyer. Als Teilnehmer kommen sowohl Leute in Betracht, die mit der Verwaltung von Museen zu tun haben oder später sich solchen Aufgaben widmen wollen, wie auch Geschichts- und Kunstfreunde, vorausgesetzt, daß ihre Zahl nicht zu groß wird. Gesuche um Programme und Teilnehmerkarten, die unentgeltlich versandt werden, sind zu richten an das kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, München, Prinzregentenstr. 3.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 27. 4. April 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE LETZTJÄHRIGEN AUSGRABUNGEN IN ÄGYPTEN

In meiner »Archäologischen Nachlese« (»Kunstchronik« 1912/13 Nr. 10 und 11) mußte ich Ägypten übergehen, da trotz mannigfacher in Zeitungen und Zeitschriften übergegangener Einzelnachrichten über archäologische Ausgrabungen und Funde im Nillande, von denen auch an dieser Stelle Kenntnis genommen wurde (siehe »Kunstchronik« 1911/12, Spalten 277, 316, 503, 521), eine systematische Berichterstattung nur an der Hand offizieller Publikationen möglich ist. Der »Archaeological Report« des Egypt Exploration Fund bringt nun Offizielles nicht allein über die Arbeiten des Egypt Exploration Fund selbst, sondern ihm werden auch von den Leitern anderer an der Archäologie Ägyptens interessierter Institutionen, als British School inkl. Egyptian Research Account, Archaeological Survey usw. maßgebliche Mitteilungen über ihre jeweilige Tätigkeit gemacht. Lückenlos ist jedoch der Report des Egypt Exploration Fund keineswegs, so daß auch unsere archäologische Nachlese aus Ägypten noch der Ergänzungen bedarf.

Der *Egypt Exploration Fund* selbst hat seine ganze Tätigkeit auf Abydos konzentriert, wo er an der Stätte, wo man das Osireion annimmt, ganz bedeutende Resultate erzielt hat. Abydos war schon im Altertum durch seinen Osirisdienst berühmt. Es war eine der ältesten Städte des Landes, und ein Heiligtum des Gottes muß schon zu sehr früher Zeit da gestanden haben. Ob der Gott schon ursprünglich den Namen getragen hat, ist nicht sicher. Als Schakal- oder Hundegott wurde er auch Apuatu oder Upuatu genannt. Vor zwei Jahren wurde, nicht weit von dem Tempel Ramses II., auch ein Schakal- oder Hundsfriedhof gefunden. Strabo beschreibt die gewaltigen Bauten, die er dort selbst sah; denn es war ein besonders heiliger Ort, da man annahm, daß das Haupt des Gottes Osiris in einem sogenannten Osiristempel begraben worden war, der sicherlich der von Seti I. erbaute und seinem Sohne Ramses II. erweiterte Tempel war, dessen Skulpturen ihn als das »Memnonium« des Gottes erweisen. Frühere, über die Tempel hinausgehende Ausgrabungen sind nicht gediehen. Erst Miß Murray hat hinter dem Tempel in den noch zu dem Tempeltemenos gehörigen Gebieten gegraben und hat eine unterirdische, in den Mergel der Wüste eingeschnittene Halle gefunden, deren Wände mit Texten des Totenbuches geschmückt waren und alle den Namen des Pharao Merneptah, des Sohnes Ramses II. tragen. Die Halle endigt in eine kleine, ebenfalls mit Grabfiguren und Texten geschmückte Kammer. Gerade vor der Kammer wies ein mit einer Platte geschlossener Torweg auf eine dahinter beginnende Passage. Weiter war Miß Murray nicht gekommen, und hier begannen die letzten Ausgrabungen von Flinders Petrie, der zunächst in die Passage eindrang, die bis fast an ihre Decke mit Schutt gefüllt war. Sie führte abwärts auf einem in den Mergel geschnittenen Wege und die Seitenwände waren gut erhalten. Monolithe Sandsteine, welche die Decke gebildet haben, waren bis auf einen weggeschleppt. Auf beiden Seiten des Weges fanden sich gut ausgeführte Kapitel aus dem Totenbuche. Der Tote war Merneptah. Eine ausgezeichnete, in dem Archaeological Report des Egypt Explor. Fund abgebildete Platte zeigt u. a. Merneptah, wie er am Brettspiele sitzt, wobei jeder Stein ein verschiedenes Tier darstellt. — Nach 14 m abwärts gehendem Wege endigte die Passage horizontal auf weite Kammern und einen mit einem gewaltigen Monolith von fast 5 m Länge geschlossenen Abschluß; hinter diesem Monolith standen noch zwei andere von gleicher Größe und Dicke. Dahinter waren weitere Kammern. Die Kammern sind nur teilweise ausgeräumt worden. Eine ähnliche Konstruktion wie diese gewaltige Anlage, die mit Monolithblöcken bedeckt war, worauf gewaltige Sandablagen sich gelegt hatten, ist in Ägypten nicht bekannt. Sie sieht aus, als wenn sie das Kenotaph des Merneptah selbst gewesen sei, aber jedenfalls nicht ursprünglich, sondern sie war von ihm usurpiert worden. Die Wände der Kammern lassen auf die zwölfte Dynastie schließen. Die Inschriften weisen dann direkt auf die Usurpation durch Merneptah. Und daß sie nicht ursprünglich für ihn bestimmt war, geht auch noch aus der Anlage der Texte hervor, die oft nicht mit den Vignetten korrespondieren und überhaupt stark in Unordnung sind.

Aus den Arbeiten an den *Grabanlagen und Friedhöfen von Abydos,* die ebenfalls von dem Egypt Exploration Fund vorgenommen worden sind, hat T. Eric Peet verschiedenes Wichtige zu bemerken. In dem großen südlichen Friedhof von Abydos wurden eine Anzahl allerdings recht armseliger Schaftgräber der sechsten Dynastie untersucht. Dabei kamen auch zwei kleine Mastabas aus Ziegeln zutage, die in die ptolemäische Periode oder unmittelbar vorher zu datieren sind. — Hierauf wurde ein großer Friedhof mit Schaftgräbern und Mastabas aus der Zeit kurz vor der zwölften Dynastie zwischen der Ruine Shunet-ez-Zebib und dem bebauten Land untersucht, welches ganze Gebiet noch ziemlich jungfräulich war. Die hier aufgedeckten Mastabas sind alle viereckig, fast rechteckig, die Kammer ist klein und durch eine gewölbte Tür in der Ostseite der Mastaba zugänglich. Zuweilen lag ein kleiner Hof mit niederem Wall davor. Die Stele mit dem Abbild des Toten stand meist gegenüber dem Eingang. Eine große Anzahl

von Votivgefäßen lagen öfters in der Kammer zu Füßen der Stelennische. In einer kleineren Mastaba waren zwar die Wandmalereien alle ziemlich unsichtbar geworden, aber der Name eines Verstorbenen, namens Juu, konnte doch entziffert werden. Oftmals waren zwei bis vier Schäfte mit der Mastaba verbunden, die aber nicht jedesmal Kammern oder Begräbnisse hatten. Alle Körper lagen in armseligen Holzsärgen und zwar in voller Rückenlage. Die Funde gehen kaum bis zur sechsten Dynastie zurück und reichen bis tief in die zwölfte hinein. — Während der Ausgrabung dieses Friedhofes stieß man auf eine 2 m dicke, von Ost nach West laufende Mauer aus sehr früher Zeit; denn die Mastabas waren vielfach über diese Mauer gebaut. An der Nordseite dieser Mauer zeigten sich einfache Nischen, und eine Reihe von mit der Mauer parallel laufenden, sehr frühen Gräber von merkwürdiger Anlage. In jedem dieser Gräber war eine männliche Leiche zu finden, alle in zusammengezogener Stellung, entweder auf der rechten oder linken Seite liegend. Viele hatten gar keinen Sarg oder nur einen hölzernen. Außer Vasen fanden sich keine Grabbeigaben und diese sind in die erste Dynastie zu datieren. Man könnte an einen Friedhof mit toten Kriegern denken, aber es wurden keine Verletzungen der Gebeine gefunden. — Bei diesen Ausgrabungen kamen dann auch einige interessante Frauengräber mit Schmuckbeigaben, Perlen, Amulette, Skarabäen, Silberdraht zutage. Die Schmuckgegenstände lagen teils unter dem Kopf, andere waren an den Fingern oder der jetzt verschwundenen Kleidung angebracht. — Von dieser Stätte aus ging man nördlich zu dem koptischen Der (Kloster), wohin sich der Friedhof weiter ausgedehnt zu haben scheint. Die Mastabas waren gänzlich verschwunden, der Inhalt der Gräber stimmte mit dem der vorher erwähnten Grabanlage. Der gleiche Friedhof am Der enthielt auch zwei gewölbte Gräber aus Ziegeln, die von den Kopten in christliche Kapellen umgewandelt waren. Man konnte auf Treppen hinuntersteigen, Nischen waren in die Wände geschnitten und ein Altar an dem Ostende mit christlichen Inschriften geschmückt. Da später ein koptischer Begräbnisplatz an dieser Stelle errichtet worden war, ist es möglich, daß diese Kapelle in irgend einer Weise damit zusammenhängt.

Der ägyptische *Archaeologicol Survey* machte Ausgrabungen zu *Meir,* auf der Westseite des Nils, 45 km *nördlich von Asyūt.* Die Wüste bei Meir birgt die Nekropole von Aphroditopolis oder Cusae, der Hauptstadt des 14. Nomos von Oberägypten. Der Ort heißt jetzt Kusiya. Hier fanden sich sechs Grabkapellen, von denen fünf mit Reliefs und eine mit Temperamalereien geschmückt sind, in denen Nomarchen des Gaus begraben waren. Eine der Grabkapellen ist aus der Zeit der sechsten Dynastie, die übrigen sind aus der zwölften. Unter den in der ältesten Grabkapelle »des Pepiankh« im gewöhnlichen Stil der sechsten Dynastie dargestellten Szenen sind solche von hervorragendem Interesse. Einmal sieht man Pepiankh in einem auf den Schultern von zwölf Sklaven getragenen Palankin. Männliche und weibliche Sklaven mit Hunden, Lieblingsaffen, von denen einer seinem Träger entwischt und auf das Dach des Palankins gehüpft ist, gehen voraus. Noch interessanter sind die Reliefs und Malereien aus dem mittleren Reich in den anderen Kapellen, deren Stil von wundervoller Freiheit und prächtiger Technik ist. Auf keinem andern privaten, d. h. nicht pharaonischen Monument finden sich ähnlich schöne Darstellungen, bei denen die Künstler von Cusae ganz frei von der alten Tradition sich einen eigenen Weg gebahnt haben. Diese Künstlerschule mag gegen Ende der sechsten Dynastie entstanden sein, in der zwölften ihren Höhepunkt erreicht haben und ging erst dann abwärts. Eine Fisch- und Jagdszene in einer Kapelle und Darstellungen von Beduinen mit ihren Viehherden sind besonders bemerkenswert. Erst in der spätesten Kapelle, der des Gaugrafen Ukhuhotep III., tritt anstatt des prachtvollen Naturalismus der früheren Künstler ein ausdrücklicher Manierismus hervor. Die Menschen haben schmale Taillen, volle Büsten und breite Hüften. Während früher die rote Farbe für das Fleisch vorherrschte, sind die Männer jetzt gelb getont wie die Frauen. Das Departement der Altertümer in Ägypten hat vorerst nur für den Schutz der Kapelle des Pepiankh gesorgt und leider noch nichts für die andern Gräber mit ihren wundervollen Darstellungen getan.

Die *Gräcorömische Abteilung des Egypt Exploration Fund* begann ihre Arbeiten zu *Atfieh* und zog von dort westlich nach der Wüste südlich von Oxyrynchos, war aber nicht besonders glücklich außer in der Identifizierung und oberflächlichen Untersuchung einer großen Anzahl ptolemäischer Stätten. In der ptolemäischen Periode war hier eine starke Bevölkerung und eine hervorragende Zivilisation, die bis weit in die Römerzeit hinein anhaltend blieb.

Reich war die Ausbeute, die die *British School* unter Flinders Petrie in verschiedenen Gebieten gewonnen hat. — Wie schon früher gemeldet, hat man zu *Memphis* auf einem hohen Hügel im Norden den Palast des Apries, der sich über zwei Acres Land erstreckte, gefunden. Der Plan des Palastes konnte erkannt werden, da die meisten Mauern noch mannshoch standen. Ein prachtvolles Silbergerät mit einem goldenen Hathorkopf, zahlreiche Bronzen, Schuppenpanzer und Waffen wurden gefunden. Der Palast hat eine Höhe von 15 m erreicht, die Höfe bedeckten über 30 qm und der Hügel, auf dem der Palast stand, ragte 16 m über der Ebene empor. Persische Siegel und aramäische Paketadressen wurden u. a. gefunden. Ein großer Palastpylon, der aus der Zeit des Sesostris I. stammt, war niedergelegt. Er war einst 7 m hoch und trug Szenen der Installation des Kronprinzen in feierlicher Sitzung. — Bei der Aufräumung des Ptahtempels wurden Teile eines Heiligtums aus Quarzit gefunden, das von Amenophis III. herrührt. An dem Nordtore der Stadt fand sich eine Schwelle, die denselben König als den Erbauer dieses Tores nennt. Diese Entdeckung ist darum von besonderem Interesse, weil Herodot (II, 101) schon den Amenophis (Moeris) als Erbauer dieses Tores nennt und sich hier wieder als vortrefflich unterrichtet er-

wiesen hat. Außer Statuen des Ptah und Ramses II. in rotem Granit von 3 m Höhe und einem unter Ramses II. überarbeiteten $3^1/_2$ m langen Sphinx fand sich dann auch der große Alabastersphinx an dieser Stelle, von dem hier schon einige Male die Rede war. Es ist der größte jemals transportierte Sphinx, über 8 m lang und $4^1/_2$ m hoch. Sein Gewicht beträgt über 70 Tonnen. Er soll als Parallelmonument zu dem großen Koloß von Memphis aufgestellt werden.

In *Heliopolis* wurde die große Tempelumzäunung fixiert und das östliche Tor gefunden. Die Umzäunung war ramessidisch und die Mauern liegen teilweise über einer früheren Befestigung von demselben Typus wie das Hyksoslager zu Tel el Yehudieh, d. h. es ist ein Erdwall von über 30 m Dicke ohne irgendwelchen Durchgang. Nächst dem großen Obelisk, der noch steht, fand man zwölf Blöcke eines andern Obelisks, der unter Tutmoses III. ausgehauen und von Ramses II. gewidmet worden war. (Über das Hyksosanalogon jetzt auch Theolog. Literaturzeitung Sp. 157 vom 1. März).

Zu *Qurneh* wurde der Friedhof der elften Dynastie und der Tempel von Sankkarah ausgeräumt. Eine prachtvolle Begräbnisstätte aus der 17. Dynastie mit hervorragenden Goldarbeiten und Möbeln wurde nach Edinburgh verbracht. Eine neue Tempelstätte eines Hohepriesters Nebunef aus der früheren Zeit der Regierung Ramses II. wurde dabei entdeckt.

Große Funde wurden auf dem Friedhof zu *Tarkhan,* 60 km südlich von Kairo, gemacht. Die Gegenstände stammen alle aus der prädynastischen und ersten Dynastiezeit. Sie sind vorzüglich erhalten, Holzwerk, Flechtwerk und Leinen, frisch und zusammenhaltend. Ungefähr 200 gut erhaltene Gruppengräber und viele Einzelgräber wurden gefunden. Zwei Könige, Narmer und ein noch früherer König mit Namen Ka, deren Gräber in Abydos sind, konnten fixiert werden. In ihre Zeit gehören nicht weniger als 350 Varietäten von Töpfereien und 250 Varietäten von Steinarbeiten. Die Funde von Dr. Junker (Wien) aus Turah (siehe Denkschriften der Wiener Akademie »Bericht über die Grabungen in Turah«) können hier mit eingereiht werden, so daß man nunmehr diese ganze Periode für Töpfereien und Steinarbeiten quasi in einem Korpus übersehen kann. Auch viele kleine Gegenstände werfen Licht auf die Zeit der Entwicklung der frühesten Dynastien. Wahrscheinlich lag hier schon vor der Gründung von Memphis eine lange vor der ersten Dynastie entstandene Stadt.

Bei den Arbeiten zu *Hawara* wurde zunächst das Labyrinth längs der Basis der Pyramide (Grabdenkmal Amenophis III.) ausgeräumt, wobei Architekturfragmente und solche von einem halben Dutzend schöner Statuen zutage traten. Zwei kolossale Granitschreine aus der Zeit des Amenophis III. wurden ebenfalls gefunden, von denen die eine in das Ny-Carlsberg-Museum nach Kopenhagen gelangt ist.

Bei den Ausgrabungen im Friedhof der römischen Porträts (ebenfalls zu Hawara) wurden 65 neue Porträts gefunden, von denen die meisten gut erhalten und viele hervorragend schön sind. Sie sind in die Zeit von 100—250 v. Chr. zu datieren und der treffliche Anfangsstil nimmt in den späteren Zeiten bedeutend ab.

Zum Schluß soll noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß soeben die siebente Auflage von Baedekers »Ägypten« erschienen ist, neu bearbeitet und verbessert, soweit dieses treffliche Reise- und Handbuch überhaupt verbessert werden kann. Gerade bei der Durcharbeitung des Archaeological Report des Egypt Exploration Fund hat es mir wieder gezeigt, daß es auch am Schreibtische nicht entbehrt werden kann, und daß Georg Steindorffs Mitarbeit den »Baedeker von Ägypten« zu einem ägyptologischen Standardwerk gemacht hat: für den Reisenden wie für den Studierenden. *MAX MAAS.*

PERSONALIEN

Die heiß umstrittene Frage, wer der Generaldirektor der zu schaffenden städtischen Galerie in Düsseldorf werden soll, ist nun entschieden: dem derzeitigen Direktor am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, **Professor Dr. Karl Koetschau,** ist das wichtige Amt zugefallen. Also haben die Düsseldorfer eigentlich recht klug getan, daß sie seit mehr als einem Jahre zu keinem Entschluß kommen konnten. Denn für Düsseldorf ist ein Mann nötig, der Autorität mit Takt, frisches Wollen mit gereifter Erfahrung eint; dem Gefühl der Künstler, die bisher dort in Kunstfragen den Ton angaben, wird er das gefestete Wissen des Historikers und erprobten Museumstechnikers entgegenzusetzen haben. Da ist Koetschau der rechte Mann; eine Persönlichkeit und ein Organisator. Die Aufgabe, die ihm in Düsseldorf winkt: mit großen Geldmitteln aus dem Nichts eine Galerie an kulturell höchst wichtiger Stätte, inmitten einer sehr anspruchsvollen Umgebung zu schaffen, ist reizvoll — aber auch dornig. Es ehrt Koetschau, daß er sich entschlossen hat, diesen Posten zu übernehmen, und die Düsseldorfer, daß sie eine so verständige Wahl getroffen haben!

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M. Über die März-Ausstellungen der Frankfurter Kunstsalons ist nicht viel zu berichten. Im Kunstverein sind Bilder von Angelo Jank, dem Trübnerschüler Sutter, Zeichnungen von Th. Th. Heine und anderes von rein lokalem Interesse ausgestellt. — Der Salon Goldschmidt zeigt eine größere Kollektion von François Gos (München), dessen offenbares Bestreben nach Monumentalität — im Anschluß an Hodler hauptsächlich — bisher nur zu einer recht theatralisch wirkenden dekorativen Art kommt. — Im Kunstsalon Schneider interessieren frühe malerische italienische Landschaftsstudien von Thoma. — Der Salon Schames zeigt eine Reihe geschmackvoller, kultivierter Strandbilder von Ernst Oppler und eine Serie interessanter Tierbilder von Niestlé (München). Der erste Eindruck der engen Beziehungen zu Liljefors hält bei aller äußerlichen Ähnlichkeit auf die Dauer nicht stand. Die Absichten sind zu verschieden. Die außerordentlich feine, detaillierte Naturbeobachtung fügt sich bei Niestlé in Form und Farbe stilistischen, dekorativen Absichten, die manchmal zu Bildungen führen, die bei aller Verschiedenheit im Detail eine gewisse Verwandtschaft der Form mit den Tierdarstellungen von Franz Marc haben. Eine gewisse Unsicherheit im Format besonders der Bilder, bei denen ein gleichmäßiger Landschaftsgrund überwiegt, soll nicht verschwiegen werden. Das Interessante dieser Kunst ist wohl die Beobachtung, wie deutlich heute selbst bei einem Naturalisten wie Niestlé die formalen Prinzipien bestimmend werden. *A. W.*

Die **Märzausstellung des Magdeburger Kunstvereins** bringt diesmal die krassen Gegensätze in unserem heutigen Kunstleben zur Darstellung, neben Vertretern des Expressionismus recht zahme Künstler wie Beyer und Höckner. Der ganze mittlere Oberlichtsaal ist der neuesten expressionistischen Gruppe, der neuen Künstlervereinigung München, eingeräumt. Gleich beim Eintritt fällt das monumental aufgefaßte Bild von Girieud, die drei Grazien, in die Augen. Girieud ist von der neuen Künstlervereinigung der Sympathischste, vielleicht gerade deshalb, weil er in der Reduktion der Farbe und Form nicht so weit geht als die anderen. Die Zeichnung seiner Figuren ist kühl, aber korrekt, farbig wirkt er etwas nüchtern und ohne Tiefe. Besonders in der Landschaft überwiegen die kalten grauen Töne, nur der See zeigt ein tiefes leuchtendes Blau. Aber gerade sehr fein ist diese Wirkung des Farbenkontrastes, wie diese einzige kräftige Farbe im Bilde den an sich blassen Tönen des Inkarnats doch zu einer mächtig wirkenden Intensität verhilft.

Von den übrigen Künstlern der neuen Künstlervereinigung ist A. Erbslöh die bedeutendste Persönlichkeit, besonders in seinen Landschafts- und Straßenbildern. Hier zeigt sich bei einer andeutenden Darstellung des Raumes eine tiefe, satte Farbengebung, die allerdings ganz auf dekorative Wirkung ausgeht. Wie so oft bei den Bildern des Impressionismus kommt man von dem Eindruck nicht los, daß sie im Grunde eigentlich prachtvolle dekorative Entwürfe für irgendwelche andere Kunstzweige wie Teppichkunst, Glasfenster usw. abgeben würden, daß sie aber kaum eine Bildwirkung in unserem Sinne ausüben können. Wohl sein Bestes gibt Erbslöh in den beiden Bildern der Straßenecke und der Schneeschmelze. Vielleicht sind gerade diese Bilder für uns so sympathisch, weil der Künstler hierin bewußt oder unbewußt auf die verfehmte Wirkung des Impressionismus zurückkommt, wie jenseits von der grauen nüchternen Straße hellgrüne Bäume im Garten aufleuchten oder wie in dem anderen Bilde die weiter zurückliegenden Häuser mit ihren grellen Fronten und den dunklen Fensterhöhlen einen lebhaften Kontrast zu dem trüben Schnee des Vordergrundes bieten. Nicht so angenehm wirkt Erbslöh in seinen Figurenbildern; diese Reduktion der Formen und die grelle Farbengebung, die man sich in seinen Landschaften gefallen läßt, ist in den Figuren fast unerträglich, trotzdem die einzelnen Stellungs- und Bewegungsmotive gut wiedergegeben sind. Vielleicht ist es ein allgemein menschliches Mitgefühl, das den Betrachter beim Anblick dieser Figuren ergreift und so keinen künstlerischen Genuß aufkommen läßt.

Ähnlich wie Erbslöh will Alexander Kanoldt wirken durch die Primitivität seiner Formen und Farben. Auch bei ihm ist die Studie, ein Haus in Bergen darstellend, sein Bestes.

Weniger bedeutend sind die Bilder von A. Mogileswki, »Frühling« und »Im Hafen« genannt. Mogilewski macht es sich wirklich gar zu leicht, eine solche Vereinfachung der Formen gibt nur etwas Unbeholfenes und Kindliches.

Auch die beiden Stilleben der Barrera-Bossi würden nicht weiter auffallen, wenn nicht gerade durch ihre bizarre Darstellungsweise.

Neben den anspruchsvollen Anhängern des Expressionismus haben es die Künstler der alten Art nicht leicht, sich Geltung zu verschaffen. Zu erwähnen wäre hauptsächlich die sympathisch anmutende Kunst von J. G. Dreydorff-Pontresina, der in stimmungsvollen Interieurs sein Bestes gibt; eine sehr geschmackvolle Auswahl der Farben, neutrale Töne, ein sattes Grün und ein kräftiges Braun werden bevorzugt, verleihen den Bildern einen großen Reiz. Auch seine Stilleben sind von kräftiger, doch stets delikater und angenehmer Farbenwirkung. Nicht ganz so gut sind seine Landschaften, doch zeigen seine Frühlings- und Winterbilder eine gesunde und frische Auffassung der Natur.

Die Landschaften Rudolf Höckners, die in demselben Raume hängen, fallen dagegen sehr ab; sie wirken ziemlich flau in der Farbe und unklar in der Zeichnung.

Noch unselbständig erscheint Walter von Ruckteschell. Er lehnt sich stark an Hodler, Segantini und Erler nicht nur in der Auswahl seiner Motive, sondern auch in seiner pastosen Malweise an.

Die Bilder von Adolf und Anna Beyer-Darmstadt erheben sich kaum über ein gewisses Niveau. Auch die Holzschnitte von Heine Rath, Grunewald-Berlin lassen ziemlich kalt. Im Erdgeschoß des Gebäudes befindet sich noch eine Ausstellung von Knaben-Handarbeiten, die recht Intressantes bietet, aber schon an anderen Orten gezeigt war.

Riga. Die **Ausstellung zur Erinnerung an den Krieg von 1812** ist geschlossen. Sie hatte eine große Anzahl außerordentlich wertvoller und künstlerisch interessanter Gegenstände aus Privatbesitz an die Öffentlichkeit gebracht, die nun zum Teil in nächster Zeit nach Breslau auf die Jahrhundertausstellung wandern, darunter die Porträts Napoleons, Herders und Wielands von Gerh. von Kügelgen, Porträts von Vogel v. Vogelstein, Karl Aug. Senff, Schlachtenbilder von Alexander Sauerweid, Miniaturen, Silberarbeiten der Dresdner Goldschmiede Gebrüder Schroedel, Bronzen von Thomire u. a. — In die Ausstellungsräume ist seit einigen Tagen der **baltische Künstlerbund** mit einer sehenswerten Ausstellung eingezogen, in der die Gemälde von Theodor Kraus, Wilh. Purvit, Gerhard v. Rosen und Jan Rosenthal das größte Interesse beanspruchen. — Im städtischen Museum findet zurzeit eine umfangreiche **Plakatausstellung** statt und gleichzeitig die Nachlaßausstellung eines Dücker-Schülers, des kürzlich in Petersburg verstorbenen, aus Dorpat gebürtigen Oskar Hoffmann. *N—n.*

SAMMLUNGEN

Breslau. Die Galerie des **»Schlesischen Museums der bildenden Künste«** ist um zwei sehr beachtenswerte Werke der Bildnismalerei bereichert worden. Sie erwarb aus eigenen Mitteln das Selbstporträt von Oskar Zwintscher, das den Dresdner Meister als einen »jungen, blassen, leuchtäugigen, deutschen Johannes« an der Staffelei stehend darstellt. Ferner wurde der Sammlung durch den »Schlesischen Museumsverein« das vor kurzem von Max Liebermann geschaffene Bildnis Gerhart Hauptmanns als Gabe überwiesen. Der Erwerb dieses Gemäldes ist für Breslau in doppelter Hinsicht bedeutsam. Erstens ist Liebermann, der bisher nur mit einer kleinen Landschaft vertreten war, jetzt durch dasselbe gut repräsentiert. Dann aber ist auch die nachträgliche Geburtstagsehrung, welche dem ehemaligen Breslauer Kunstschüler, dem heute fünfzigjährigen Schlesischen Dichter durch die Hauptstadt seiner Heimatprovinz bereitet wurde, mit Freuden zu begrüßen. Sie erscheint doppelt angebracht in einer Zeit, wo man sich in Breslau anschickt, in dem riesigen Kuppelbau der »Jahrhunderthalle« das von Gerhart Hauptmann verfaßte Festspiel zur Erinnerung an die Freiheitskriege durch Reinhardts Regie- und Inszenierungskunst in großzügigster Weise zur Aufführung zu bringen. *A. L.*

Florenz. Am 5. März ist durch den Sindaco die **Galerie für moderne Kunst** (Galleria d'Arte Moderna) im 1. Stockwerk der Akademie nach monatelangem Geschlossensein wieder eröffnet worden. Die Zeremonie hielt sich in bescheidenen Grenzen und entsprach damit besser der Bedeutung des Neugeschaffenen als die pomphaften Ankündigungsartikel der Zeitungen. Es muß zugestanden

werden, daß Achtungswertes geleistet wurde. Zum erstenmal ist in Florenz offiziell der Beweis erbracht worden, daß Toscana auch im 19. Jahrhundert Maler besessen hat, die nicht mit einem Achselzucken abgetan werden können, — zum ersten Male kann man öffentlich konstatieren, daß die Machiaioli Toscani ehrliche Gesinnungsgenossen der großen französischen Impressionisten waren.

Bisher war die Galleria d'Arte Moderna eine Art von historischer Schreckenskammer, die der Besucher der Accademia fliehenden Fußes durcheilte. Kaum daß er vor Castagnolas Liebesszene zwischen Fra Filippo Lippi und der Nonne Lucrezia Buti Halt machte aus biographischem Interesse an dem Meister mädchenhafter Holdseligkeit, der ihn im Erdgeschoß entzückte.

Seit Jahrzehnten war von der Regierung nichts mehr für die moderne Abteilung der Akademie getan worden. Es ist eines der künstlerischen Verdienste des früheren Bürgermeisters Sangiorgi, diesem Zustand ein Ende gemacht zu haben. Sangiorgi plante die Gründung einer modernen Städtischen Galerie, die sich aus den Beständen der bisherigen Galleria d'arte moderna, die der Staat abtreten sollte, — aus dem Nachlaß Martelli (eine kleine gewählte Sammlung moderner Gemälde, die bisher in den Bureaux des Palazzo Vecchio verstreut waren) und aus neuen staatlichen und städtischen Ankäufen zusammensetzen sollte. Als Haus dafür wurde der Palazzo al piazzale del Re in den Cascinen in Aussicht genommen. Dieses Projekt fand mancherlei Schwierigkeiten, besonders von seiten der Regierung, setzte sich aber schließlich doch in der Hauptsache durch. Der Palazzo in den Cascinen wurde allerdings für das Istituto Forestale reserviert. Dafür eignet er sich auch besser als für ein Museum, das hier vom Zentrum aus erst nach einstündigem Spaziergang zu erreichen gewesen wäre.

Die Galerie wurde in ihren bisherigen Räumen im 1. Stockwerk der Accademia belassen, es kommen aber zu den sechs alten Sälen noch zehn neue hinzu, die auf die anschließende Mosaikfabrik aufgebaut werden sollen. Staat und Stadt werden das Budget der neuen Sammlung gemeinsam decken. Jeder von beiden gewährt einen jährlichen Zuschuß von 15000 Lire. Weitere 5000 Lire bringt jährlich der Verein der »Amici della Galleria d'Arte« unter dem Vorsitz des Grafen Capponi auf. Die Neuordnung der Galerie ist von Nello Tarchiani gemeinsam mit Cecco Cioli durchgeführt worden. Die Arbeit bestand zunächst in einer radikalen Ausmerzung des Minderwertigen. Nur 60 Nummern des alten Bestandes blieben ausgestellt, — 120 verschwanden in den Magazinen. So wurde Platz für den Nachlaß Martelli, sowie für einige städtische Ankäufe älteren und neueren Datums und die sechs neueröffneten Säle mit ihrem diskreten graugrünen und braunen Anstrich haben mit einem Mal ein ganz anderes Gesicht.

Den Treppenaufgang beleben gute graphische Landschaftsstudien: Radierungen von Telemacco Signorini und Gio. Fattori, — Aquatinten von G. Grazioni. Tüchtige Zeichnungen von Antonio Ciseri, Giuseppe Bezzuoli, Stefano Ussi, Odoardo Borreni, Silvestro Lega, Eugenio Cecconi, Giovanni Fattori, Niccolò Cannicci, Giuseppe Abbati und Giovanni Costa hängen in dem kleinen Vorraum, der außerdem noch das pikante Gipsmodell einer lesenden Dame in Krinoline von Augusto Rivalta beherbergt.

Im ersten Hauptsaal sind neben älteren Bildern die neuesten städtischen Ankäufe ausgestellt. Ein lichtdurchfluteter »Feim« von Aristide Sartorio und ein kleines »Dünenbild« von Ettore Tito repräsentieren die Zeitgrößen der italienischen Malerei. Eugenio Cecconi (1842—1903) gehört mit seiner großen »Eberjagd« zur Gruppe der »Macchiaioli« in den hinteren Sälen. Der junge Florentiner Plinio Nomellini zeigt sich in seinem »Bacchusknaben« als ein gelehriger Schüler Rysselberghes.

Im übrigen dominieren in den drei ersten Sälen die »vormärzlichen« Florentiner Akademiker mit ihren Historien, deren Größe zum Teil immer noch in einem peinlichen Mißverhältnis zur Kleinheit des verfügbaren Raumes steht. Es sind achtbare Leistungen darunter — gewiß —, aber es geht hier wie überall, — diese würdigen Herren mit der wohlbemessenen pathetischen Geste, wie Castagnola, Cassioli, Morgari, Ussi, Puccinelli, Sabatelli und Bezzuoli sind noch nicht lange genug »überwunden« worden, um gerecht behandelt werden zu können. Verständig placiert sind im zweiten Saale Giovanni Duprès mächtige Bronzestatuen: Kain und Abel, die bisher in der Sala della Stufa des Pittipalastes Unterkunft gefunden hatten. An der hinteren Schmalwand fällt eine reizvolle, tonig gelungene Farbenstudie zum »Konzert Paganinis« von Gatti ins Auge. Sie wirkt wie ein Auftakt zu dem Inhalt der drei letzten Säle, die für die »Macchiaioli« reserviert sind. Wer kennt in Deutschland diese Malergruppe? Man spricht so viel von internationalem Impressionismus, aber man denkt dabei immer nur an die großen Franzosen. Vielleicht zieht man noch den einen oder anderen Spanier heran, — aber die Italiener werden im allgemeinen ignoriert. Und doch verdient das Häuflein der »Macchiaioli«, das sich in den sechsziger Jahren des vorigen Jahrhunderts um Telémacco Signorini im Caffè Michelangiolo zu Florenz (in der Via Larga) zusammenscharte, aufrichtige Beachtung. Ihre Prinzipien waren gut und ebenso zukunftverheißend, wie die der Franzosen. Auch sie wollten in freier Luft bei natürlichem Lichte malen. Und ihr Name besagt, daß für sie ein »Bild« nur aus Farbenflecken komponiert sein konnte. Man wirft ihnen oft Grellheit und Buntheit vor. Der strahlende Himmel Toscanas machte ihnen die Synthese der zerlegten Farben schwerer, als den Franzosen ihre graugedämpfte Atmosphäre. Manche von ihnen scheiterten daran. Aber die Besten unter ihnen, Signorini, Fattori, Lega, Banti, Boldini, Cabianca, Vito d'Ancona, Abbati und Sernesi rangen sich durch und schufen einen impressionistischen Stil mit italienischer Note.

Die Ersten, die erkannten, daß sich hier etwas Neues und Eigenes auf italienischem Boden entfalte, sind die Engländer gewesen. So kommt es, daß die italienischen Impressionisten heute fast am besten in England vertreten sind. Mehr als einer der Macchiaioli wanderte auf der Höhe seines Ruhmes nach England aus. In Italien konnte man die Macchiaioli bisher eigentlich nur in Rom kennen lernen. Hier mußte die moderne Galerie von Florenz einsetzen. wenn sie ihrer Aufgabe gerecht werden wollte, vor allem die vorwärtsweisenden malerischen Kräfte Toskanas zu pflegen. So ist es denn verständlich, wenn sich die liebevolle Fürsorge der Neuordner besonders den drei letzten Sälen zuwandte.

Im vierten Saale sind hauptsächlich Studien aus dem Nachlaß des feinsinnigen Sammlers Diego Martelli vereinigt: Landschaften von Telemacco Signorini (1836 bis 1901) und Vincenzo Cabianca (1827—1902), Studien aus dem Landleben von Cristiano Banti (1824—1904), Porträts von Giuseppe Abbati (1832—1868), Giovanni Boldini (von dem auch eine echt florentinische Karikatur vorhanden ist) und Silvestro Lega (1826—1895). Legas kleines Bild »Besuch im Atelier« (zwei junge Damen in Grau vor einer blauen, rotgetupften Tapete) ist eine farbige Impression von starker Intensität. Signorini ist außerdem durch ein größeres, in weißgrauem Lichte flimmerndes Bild: »Riomaggiore« würdig vertreten. Die Stadt kaufte es aus der Nachlaßausstellung, die von den Neffen des Künstlers in seinem Haus in der via Fiesolana veranstaltet wurde.

Im fünften Saale dominiert Giovanni Fattori (1825 bis 1908). Seine großen Kriegsbilder lassen kalt, — sie stoßen sich im Raume. Aber gefesselt wird das Auge durch die kleineren Bilder und Skizzen. Wie eine Studie von Hans von Marées wirkt die »Rotonda di Palmeri« in ihrem rhythmischen Aufbau aus klaren intensiven Lokaltönen.

Der sechste Saal mit Arbeiten Giolis, Egistio Ferronis und Niccolò Canniccis bietet noch eine Überraschung: Federigho Zandomenighi. Seine »drei Damen am Flügel« sind ein erstaunlich gelungenes Bild in der farbigen Differenzierung und im Aufbau der Gruppe. Ein kleines Ufermotiv von der Seine zeigt, wie eifrig der Maler die Franzosen studiert hat. Das Bildchen hat gewiß einen schweren Stand neben den beiden juwelenhaft leuchtenden Landschaften Camille Pissarros, aus dem Nachlaß Martelli, die dicht daneben hängen. Aber so schwer es ist, bei solchem Vergleich gerecht zu bleiben, schließlich muß doch immer wieder betont werden: die Macchiaioli Toskanas sind Künstler von eigenem Gesicht, die der Natur auf persönliche Art zu Leibe rückten. Sie haben vieles gelernt von den Franzosen, aber sie sind keine Nachahmer, sie sind Gleichstrebende gewesen. Daß uns das die junge Florentiner Galerie vor Augen führt, ist ein unbestreitbares Verdienst. Möchte sie sich in der Richtung weiterentwickeln, die ihre letzten drei Säle weisen! *W. R. B.*

Die Neuorganisation des Stockholmer Nationalmuseums. Das Stockholmer National- (d. h. Kunst- und Kunstgewerbe-) Museum macht in diesen Tagen eine Neuorganisation von radikaler und in Europa seltener Art durch, so daß man ihren Wirkungen mit der höchsten Spannung entgegensieht. Das Museum war bisher eine vielköpfige Republik, was sich vor allem darin zeigte, daß sowohl die Ankäufe wie auch die organisatorischen Fragen von zwei Ausschüssen besorgt wurden. Der »Museumsausschuß« von fünf Mitgliedern war die eigentliche Direktion und hatte dabei die Ankäufe zu machen, außer die von Kunstwerken lebender schwedischer Künstler. Diese letzten wurden von dem »Einkaufsausschuß«, der aus dem Museumsausschuß und vier anderen Mitgliedern bestand, für die Landesregierung in Vorschlag gebracht, und die Regierung hatte nachher diese Vorschläge zu prüfen. Seit langem war es klar, daß diese Organisation viel zu schwerfällig für ein modernes Museum ist, besonders da die Mitglieder des Museumsausschusses für Lebenszeit ernannt waren. — Aber mit dem 1. April dieses Jahres treten neue Statuten in Kraft, die auf einer weitgehenden Selbständigkeit basieren. Nur ein Museumsausschuß besteht noch, aber er ist nun aus dem Direktor (dem »Oberintendant«) und seinen drei Abteilungsvorstehern (den »Intendanten«) zusammengesetzt, und das Bestimmungsrecht liegt ungeteilt in der Hand des Direktors. Was die Kunstwerke von lebenden schwedischen Künstlern betrifft, so ist die Landesregierung noch die zuletzt ausschlaggebende Instanz.

Im Zusammenhang mit den neuen Statuten soll eine Neuordnung und ein allmählicher Umbau des Museums stattfinden. Ein erster Entwurf ist von dem bekannten Maler und Kunstschriftsteller Richard Bergh gemacht und wird jetzt von einem Komitee mit dem Oberintendant Dr. L. Looström, dem Intendant Dr. Georg Göthe und Herrn Bergh näher geprüft. — Von allen diesen Veränderungen erhofft man eine neue lebenskräftige Ära für das schöne Stockholmer Museum. *E. W—n.*

VEREINE

+ München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft. Sitzung vom 3. März 1913.

Herr Berolzheimer teilt mit, daß seine in der letzten Sitzung (10. Febr.) gemachte Behauptung, auch Lehrs halte das von Weigmann besprochene Blatt von Dürers Degenknopfstich für eine Kopie, irrig gewesen sei.

Herr Graeff spricht über ein kürzlich von der alten Pinakothek als Lorenzo Costa erworbenes Familienbild, das in der Literatur des 19. Jahrhunderts mehrfach erwähnt wird und den ferraresischen Edlen Uberto Sacrati mit seiner Frau und seinem Söhnchen Thomas darstellt. Das Werk das bald dem Lorenzo Costa, bald dem Cosimo Tura zugeschrieben wurde, befand sich bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Palazzo Strozzi in Ferrara. Graeff gibt eine Charakteristik des Stils der ferraresischen Meister Cos. Tura, Francesco Cossa, Ercole Roberti und Lorenzo Costa und findet, daß das in Frage stehende Werk, das er um 1480—85 datiert und in dem er auch lombardische Einflüsse verspürt, mit keinem derselben zusammenzubringen sei. Er glaubt den Meister in Baldassare d'Este, dem natürlichen Sohn Nicolo III. d'Este, der seine künstlerische Ausbildung in Mailand erhalten hatte und längere Zeit in Diensten der Herzöge Francesco und Galeazzo Maria Sforza gestanden war, gefunden zu haben. Auf Grund des Venturischen Artikels in Thiemes Künstlerlexikon gibt der Redner eine ausführliche Lebensbeschreibung des vor allem als Porträtmaler tätig gewesenen Baldassare, erwähnt die in den Quellen genannten Werke des Künstlers, die fast sämtlich verschollen, bespricht ein bei Herbert Cook wieder aufgetauchtes Werk des Meisters, den Tito Strozzi darstellend, das starke Übereinstimmungen mit dem Münchener Bild zeigt und führt schließlich noch einige Bilder an, die vielleicht von Baldassare herrühren, worüber man sich in dem in Bälde erscheinenden Aufsatz Graeffs im Münchener Jahrbuch orientieren mag.

Herr Habich spricht über einige Neuerwerbungen des Münchener Münzkabinetts: Buchsmodell mit dem Brustbild des Peter Resch von Christoph Weiditz, einem Augsburger Medailleur, dem Habich soeben im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen eine Monographie gewidmet hat, ferner ein größeres in Kelheimer Stein geschnittenes Medaillen-Modell, das den Nürnberger Georg Tetzel in Rüstung mit dem Streitkolben in der Hand zeigt, nach Habich eine Arbeit des J. Deschler. Ferner bringt Habich in Vorlage eine Reihe goldener Medaillen des Hauses Wittelsbach, darunter ein Schaustück Herzog Albrechts von Leuchtenberg in reicher Goldschmiedfassung, weiter einige griechische Münzen, etruskische Skarabäen und andere geschnittene Steine, die vom kgl. Kabinett neuerdings erworben wurden. Endlich spricht Habich über eine in Privatbesitz befindliche Gemme mit Darstellung des Kampfes des Herakles mit dem Kentauren, die von Sosis signiert ist und von Furtwängler für ein hervorragendes Werk hellenistischer Kunst erklärt wurde.

Herr Leidinger berichtet über ein paar neuere Erwerbungen von Miniaturenhandschriften für die kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Aus Privatbesitz wurde ein Einzelpergamentblatt in Großfolio angekauft, geschmückt mit einer überaus lieblich komponierten und gemalten Verkündigung Mariä. Wie der Vortragende feststellt, gehörte das Blatt einst einer 1430 für das Mainzer Karmelitenkloster hergestellten Handschrift an, aus welcher zu den Zeiten der französischen Revolution mehrere der schönsten Blätter herausgeschnitten wurden. Die Handschrift befindet sich jetzt mit anderen in gleicher Weise prachtvoll mit Miniaturen ausgestatteten Bänden im Kapitelsaale des Domes zu Mainz und gehört zu den Hauptwerken der mittelrheinischen Miniaturmalerei. Das Blatt mit der Verkündigung, welches 1832 Franz Hubert Müller in seinen »Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale« abgebildet hatte und welches seitdem als verschollen galt, bildet für die Münchener Bibliothek ein

erwünschtes Beispiel der Kunstübung einer bis jetzt dort nicht vertretenen Schule. — Aus dem Antiquariatshandel konnte für die Bibliothek eine vorzüglich erhaltene Pergamenthandschrift (zwei Bände in Quart) erworben werden, deutsche Heiligenlegenden, geschmückt mit 42 sehr guten Initialminiaturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In die Initialen sind in reizvoller Weise die Bilder der behandelten Heiligen in frischen, lebhaften Farben hineingemalt. Man hat es mit einem Erzeugnis der älteren Augsburger Malschule zu tun, von der nur verhältnismäßig wenig bessere Miniaturen erhalten sind, so daß auch diese Handschrift eine erfreuliche Bereicherung der Münchener Schätze darstellt.

Herr Pringsheim legt Wilhelm Bodes Werk »Die Anfänge der Majolikakeramik in Toskana« vor und spricht über dieses Gebiet mit Heranziehung von einschlägigen Stücken seiner eigenen Sammlung, die er in ausgezeichneten handkolorierten Photographien zur Anschauung bringt. Er kündigt eine Publikation seiner Sammlung in einem Prachtwerk an, das bei Sijthoff in Leiden erscheinen wird und für das die vorgelegten, von einer Frau Annette von Eckardt vorzüglich bemalten Aufnahmen bestimmt sind.

Herr Rohe zeigt eine von ihm in Spanien erworbene Hinterglasmalerei von außergewöhnlicher Größe, die eine Landschaft darstellt und nach seiner Ansicht Verwandtschaft mit den Arbeiten David Vinckboons aufweise, jedenfalls im 17. Jahrhundert entstanden sein dürfte, wenngleich man sich zuerst an das 18. Jahrhundert erinnert fühle.

Herr Sieveking zeigte die Photogravure-Tafeln der von ihm herausgegebenen Kleinbronzen der Sammlung James Loeb in München und gab zu den wichtigeren Stücken kurze Erläuterungen. Hervorzuheben sind u. a. eine ägyptische Katze, eine etruskische weibliche Flügelfigur in jonischer Gewandung, eine archaische Sirene, die als Deckelgriff gedient hat, ein archaischer Standspiegel mit Frauenfigur als Stütze, ein liegender Ziegenbock des 5. Jahrhunderts, ein polykletischer Hermes mit römischen Attributen, ein Lar, dessen Gegenstück sich in Berlin befindet, ein herrlicher lysippischer Poseidon, das Hauptstück der Sammlung, ein stehender Alexander, ein fliegender Eros, eine Domitiansbüste, ein Tigerkopf als Wasserspeier, eine Hydria mit Reliefapplike des die Oreithyia raubenden Boreas, zwei griechische Klappspiegel, der eine mit einem Athenakopf, der andere mit einem Greifen in Relief, endlich eine etruskische Ziste mit Gigantenkampf in Gravierung.

* Der **Dresdner Museumsverein,** der am 1. Dezember 1911 auf Anregung des Oberbürgermeisters Geh. Rats Dr. Beutler gegründet wurde, veröffentlicht seinen ersten Jahresbericht. Der Verein kann schon auf bemerkenswerte Erfolge verweisen. Am Jahresschluß gehörten ihm 300 Mitglieder, darunter zehn auf Lebenszeit (mit einmaligem Jahresbeitrag von mindestens 3000 M.) an. Alle Mitglieder, die dem Verein im ersten Jahre seines Bestehens beigetreten sind, erhielten als Widmungsurkunde eine Originalradierung des Malers Otto Fischer, ein Motiv aus dem Zwinger zu Dresden darstellend. Insgesamt nahm der Verein 111 988 M. ein. Es konnten daher bereits im ersten Vereinsjahr reichliche Mittel zum Erwerb von Kunstwerken für die Kgl. Sammlungen in Dresden verwendet werden, insgesamt 57764 M. 50 Pf. Für die Gemäldegalerie wurde das Selbstbildnis des Hans Marées erworben, das er während seines Dresdner Aufenthalts im Jahre 1872 gemalt hat, und ein großes Bild von Carl Schuch, das 1877/78 in Venedig entstanden ist. Das große Gemälde, das der Meister selbst als eines seiner Hauptwerke betrachtet hat, gibt in malerischer Anordnung ein Stilleben wieder, dessen Mittelpunkt ein gelblicher Totenkopf auf schimmernd weißem Tuche bildet; an der Wand hängt, nur zum Teil sichtbar, jene Landschaft von Hans Thoma, die Schuch besaß und die heute der Berliner Nationalgalerie gehört. »Aber nicht die Zusammenstellung der vielen verschiedenartigen Dinge reizte den Künstler zur Darstellung, sondern der Zauber der farbigen Erscheinung, der den alltäglichsten Dingen einen künstlerischen Wert verleiht, jene Abwandlung von saftigem Schwarz, um dessen satte Tiefe sich Schuch in dieser Zeit mit besonderem Eifer bemühte, und von Rot im Teppich, das in die zartesten Farbentöne ausklingt, vor dem kalten Silbergrau der Stubenwand, während der gedämpfte Zweiklang von Gelb im Krug und Blau in der Delfter Schüssel vorn der ganz auf farbige Werte gestimmten Komposition den pikanten Akzent gibt. Eine überraschend sichere und meisterhafte Technik reizt nicht nur das Auge des Liebhabers, sondern muß selbst den Neid des Ausübenden erregen«. Dem Kgl. Kupferstichkabinett wurden eine Reihe wertvoller und wichtiger Aquarelle, Handzeichnungen, Radierungen, Holzschnitte und Lithographien überwiesen, die mit einer Ausnahme von lebenden deutschen Künstlern stammen und auf der großen Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1912 angekauft wurden. Es befinden sich darunter Blätter von Fritz Beckert, Wilhelm Claus, Otto Gußmann, Carlos Grethe, Bernhard Pankok, Olaf Gulbransson, Eduard Thöny, Ludwig von Hofmann, Käthe Kollwitz, Walter Zeising, Otto Fischer, Ferdinand Steiniger, Max Slevogt, Emil Orlik, Paul Päschke, Graf Leopold Kalckreuth, Adolph Schinnerer, Rudolph Sieck, Joseph Stoitzner u. a. Besonders wertvoll ist die nur in sieben Abzügen gedruckte herrliche Lithographie des Parisers Jean Louis Forain: Sous la Tonnelle, die das im Kabinett besonders reich vertretene Werk dieses großen Künstlers in erfreulicher Weise vervollständigt. — Der Kgl. Skulpturensammlung wurden drei Bronzewerke und drei Silbermünzen überwiesen: Max Klingers Bildnis des Geh. Hofrats Prof. Dr. Lamprecht in Leipzig, auf Onyxsockel, Prof. Lederers Büste des Generalmusikdirektors Richard Strauß und die Statuette einer badenden Japanerin von Georg Kolbe; die drei Silbermünzen stammen von Theodor von Gosen. Alle sechs Werke bilden eine willkommene Bereicherung der Kgl. Skulpturensammlung.

VERMISCHTES

Königsberg i. Pr. Die in den beiden letzten Jahren erfolgte Niederlegung der Festungswälle hat große Veränderungen des Stadtbildes veranlaßt. Die Ausgestaltung der Straßen und Plätze auf dem dadurch neu gewonnenen Terrain hat zu einer bedeutenden Bautätigkeit angeregt. Ein neuer Justizpalast wird in diesem Jahre entstehen, das neue Polizei-Präsidium reckt schon seine Umfassungsmauern bis zum ersten Stockwerk aus der Erde hervor und der Neubau des Luisentheaters, vom Architekten Kuckuck entworfen, beherrscht mit seinen guten Formen die Hufenallee. Im Anfang Februar wurde auch die neue Kunsthalle eingeweiht, die aus freiwilligen Beiträgen der Bürger unter der Regie des Kunstvereins von Professor Friedrich Lahrs erbaut wurde. Die erste darin veranstaltete Ausstellung ist dem Gedächtnis der 100jährigen Wiederkehr der Erhebung Ostpreußens, die den Anfang der Befreiungskriege bedeutet, gewidmet. Die Ausstellung, die in Anwesenheit des Kaisers eröffnet wurde, bietet ein interessantes kultur- und kunstgeschichtliches Bild der Zeit vor hundert Jahren. Ausgestellt sind Porträts der bedeutenden Männer der großen Zeit und Mitkämpfer der Befreiungskriege. Es sind wertvolle Stücke darunter: Werke von Angelika Kauffmann, Kügelgen, Tischbein, Wolf und ein ausgezeichnetes Bildnis von Lawrence, den Grafen von Hardenberg darstellend. Von besonderem

Interesse sind ferner die kunstgewerblichen Arbeiten, die Möbel, Porzellane, Silber und Goldgeräte, sowie viele Schmucksachen aus Eisen und Messing mit der Devise: »Gold gab ich für Eisen«; ferner sehen wir Waffen, Fahnen, Uniformstücke, viele Urkunden und eine Anzahl Karikaturen auf Napoleon, die das interessante Kulturbild vervollständigen. Aus Anlaß der Jahrhundertfeier wurde auf den Hufen ein Standbild des Generals York errichtet, das von Walter Rosenberg modelliert ist. Die Büsten des Grafen Dohna und des Bürgermeisters Heidemann, von Stanislaus Cauer bezw. W. Rosenberg modelliert, wurden im Landeshaus aufgestellt. Prof. Dettmann hatte für den Einzug des Kaisers ein Monumentalbild geschaffen, das in der Form eines Triptychons eine Verherrlichung der Erhebung Ostpreußens in den Befreiungskriegen darstellt. Eine dauernde Bereicherung unserer öffentlichen Monumente ist die Aufstellung des Schmuckbrunnens von Prof. August Gaul. Aus einem Wasserbassin erhebt sich ein breiter Sockel, der zwei gewaltige, kämpfende Auerochsen trägt. Gaul ist wohl zweifellos der bedeutendste Tierdarsteller der Gegenwart und dieses neue Werk seiner Hand gehört zu dem Besten, was der Meister bisher geschaffen hat. *—d—*

LITERATUR

Fritz Goldschmidt, *Pontormo, Rosso und Bronzino.* Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung. Mit einem Index ihrer Figurenkompositionen. Leipzig 1911. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Diese geschmackvoll ausgestattete Studie verdient eine, wenn auch verspätete Besprechung schon darum, weil sie in mancher Hinsicht einen Typus vorstellt — in gutem, wie in schlechtem Sinn. Angeborene Abneigung gegen die pedantische Anwendung des angeschwollenen Apparats der Kunstarchäologie, schriftstellerisches Talent und eine unmittelbare, im Grund aber unhistorische oder doch einseitige Betrachtungsweise haben seit Wölfflins glänzendem Beispiel manchen guten Kopf dahin gebracht, einen positiven geschichtlichen Sachverhalt in der Kunst allein aus den — noch dazu stark dezimierten — Werken ablesen zu wollen, ähnlich wie ein die empirischen Wissenschaften vernachlässigender Philosoph spekulativ, nur aus dem Material seiner Begriffe und mit dem Rüstzeug seines Geistes das Wesen der Dinge zu ergründen hofft. Diese Ungeduld, zu absoluten Resultaten zu gelangen, den Rahm der Erkenntnis abzuschöpfen, ehe die Milch noch abgestanden ist, führt zur Einseitigkeit, zur Formel, zum Schema, und zwar in quantitativem Sinn durch die notwendige Beschränkung der Betrachtung auf einen begrenzten Komplex, qualitativ durch die Beschränktheit der daraus gewonnenen Erkenntnis. Im vorliegenden Fall werden die drei Künstler nur auf ihr Verhältnis zur Raumdarstellung untersucht — genauer gesagt, es wird bei jedem gezeigt, durch welche Kompositionsmittel er das Problem der Erzeugung eines plastischen Raumgefühls bei Figurenkompositionen zu bewältigen sucht. Dabei handelt es sich bei dem Verfasser bloß um die Komposition der Formen in der Fläche. Wie die Lichtbehandlung, das Helldunkel bei der Lösung des Problems mitwirkt, wird nur in vereinzelten Fällen berührt, die Farbe als Raumkompositionsmittel ist gar nicht berücksichtigt. Der historische Sinn muß sich fragen, ob durch eine so weitgehende Beschränkung in seiner Behandlung der Sinn des Problems nicht leidet. Ebenso wie man das Problem der Gegenreformation nicht allein aus den Akten des tridentinischen Konzils darstellen könnte.

Dasselbe gilt von der Beschränkung der Untersuchung auf die Figurenkompositionen. Bronzinos Behandlung des Raumproblems läßt sich ohne seine Porträts weder erfassen, noch darstellen. Der Hinweis ferner auf die lang übersehene koloristische Entwicklung bei den Manieristen sei nur deshalb wiederholt, weil gerade hier in der bewußten Vereinheitlichung des Kolorits — allerdings durch andere Mittel und in anderer Absicht als bei den Venetianern — Bronzino nicht nur über die Großmeister hinausgeht, sondern sich mit seinem kühlen Gesamtton auch von dem noch von Andrea del Sarto stammenden Sfumato der Pontormo und Rosso grundsätzlich unterscheidet, weil ferner darin zum Teil die künstlerische Tat Bronzinos besteht und' weil sich schließlich gerade darin ein tieferes Verhältnis zur Raumdarstellung ausdrückt, von dem einen das Jonglieren mit Diagonalen, Pyramiden und spitzen Vierecken nichts ahnen läßt.

Wenn ich von der Beschränktheit der aus dieser Betrachtungsart resultierenden Erkenntnisse sprach, war damit nicht gemeint, daß sie ohne Geist seien. Ganz im Gegenteil! So sind auch die Kompositionsanalysen fast durchwegs geistvoll gesehn und gedacht und ebenso treffsicher als anmutig ausgedrückt. Eben diese Fähigkeit aber, ein beinahe dramatisches Psychologisieren des geistig Erschauten, verleitet den Verfasser dazu, seine Resultate zu Formeln zuzuspitzen, die viel zu dürftig sind, als daß sie überzeugen könnten. Ich glaube weder, daß Pontormo ein Grübler war, noch Rosso ein Weltmann, am allerwenigsten aber, daß Bronzino ein Akademiker ist, wenn ich auch das Körnchen Wahrheit in diesen Charakterisierungen nicht verkenne. Es kommt aber darauf gar nicht an, weil ihr Wesen damit doch auf keinen Fall erschöpft ist.

Georg Sobotka.

Artur Volkmann, *Vom Sehen und Gestalten.* Mit 16 Bildern und einem Brieffaksimile. E. Diederichs, Jena. Mark 3.50.

Der Plastiker, Maler und Graphiker A. Volkmann ist, seit er sich vor etwa zwei Jahren in Frankfurt angesiedelt hat, nun auch unter die Schriftsteller gegangen. Volkmann gibt in seiner Schrift sowohl die Ereignisse seines Lebensganges, als auch seine künstlerischen Erfahrungen und Einsichten. Er läßt uns einen Blick tun in das Denken und Gestalten des Plastikers, wie auch in die der Malerei eigenen und gemäßen Gesetze. Daß Volkmann, ein im Sinne der klassischen Plastiker denkender und schaffender Künstler, zur heute üblichen, mehr oder minder aus dem Naturalismus herausgewachsenen Bildnerei im Gegensatz steht, ist verständlich und wird sofort klar, wenn man den Mittelpunkt des Volkmannschen Schaffens erkannt hat: Marées. Als längster und engster Schüler dieses großen Erneuerers alter kunstgesetzlicher Werte, baut er auf seinen ästhetischen Forderungen weiter und bildet fort, was Marées' Leben und Werk nicht vollenden konnte. Daß Marées ein besonderes Kapitel gewidmet, daß seine heute schon von Irrtümern umrankte Kunstlehre in ihrer einfachen, klaren Nacktheit und Wahrheit hingestellt wurde, darf Volkmann als besonderes Verdienst zugerechnet werden. Die beigegebenen 16 Bildtafeln zeigen den Entwicklungsgang dieser Kunstlehre im plastischen und malerischen Schaffen Volkmanns. Nach dieser Seite hin auch soll diese Schrift der Aufmerksamkeit empfohlen werden. *Bgr.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 28. 11. April 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MÜNCHENER BRIEF

I.

Seit das letztemal an dieser Stelle zusammenhängend über Münchener Kunstangelegenheiten berichtet wurde, sind in der Alten Pinakothek — abgesehen von der merkwürdigen Regelung der Nachfolgerschaft Hugo von Tschudis — neuerdings nennenswerte Umgestaltungen vorgenommen worden, die zum kleineren Teil noch vor die Ernennung Professor Toni Stadlers zum »künstlerischen Beirat« fallen, zum größeren Teil aber erst in den letzten zwei Monaten stattgefunden haben. Zu ersteren gehören Veränderungen im Dürersaal, die sehr dankenswerte Zusammenstellung des Brueghelkabinetts und die Erwerbung eines heiligen Sebastian von Antonis Mor, zu letzteren die kürzlich gemeldete Neubespannung und teilweise Neuhängung von vier Sälen, denen nächstens ein fünfter, der Venetianersaal, folgen wird, ferner Hängungsänderungen in den Kabinetten, der Ankauf des ferraresischen Familienporträts und anderes, worüber in Nachfolgendem gehandelt werden soll.

Im Dürersaal hat man die Nordwand lichter gehängt, was durch Wiederherausnahme einiger Tafeln von Schäuffeleins Christgartener Altar, die man erst vor anderthalb Jahren aus den Filialgalerien eingezogen hatte, ermöglicht wurde. Nun nimmt die Mitte der rechten Nordwand Dürers Lukretia ein, links davon seine hier ausgezeichnet wirkende Beweinung Christi, rechts die zwei hart aneinandergerückten Tafeln Hans von Kulmbachs mit den Heiligen Joachim und Anna, und Willibald und Benedikt. Die Pachersche Krönung Mariä und der Schmerzensmann von Multscher wurden dafür in die obere Reihe zwischen die dezimierten Schäuffeleins gehängt. Den bisherigen Platz der Dürerschen Beweinung an der linken Westwand nimmt ein aus Aschaffenburg eingezogener, dort als »Oberrheinisch (?) um 1460« (Nr. 7) bezeichnet gewesener Flügelaltar mit der Geburt Christi als Mittelstück ein, den Fr. Bock als ein Frühwerk Mathias Grünewalds angesprochen hatte.[1]) Er trägt hier die Bezeichnung »Mainfränkischer Meister um 1500« und ist von den zwei Kulmbachtafeln mit den Heiligen Joseph und Zacharias flankiert. Die zwei Votivtafeln aus der Werkstatt Martin Schaffners (Nr. 1558, 1559), die 1911 aus Schleißheim hereingenommen worden waren und hier Platz gefunden hatten, sind wieder entfernt worden. In den altdeutschen Kabinetten hat man die Werke Lukas Cranachs d. Ä. um vier vermehrt: das Opfer Abrahams und den Untergang Pharaos aus der Augsburger Galerie (Nr. 158 und 159), die Lukretia der Schleißheimer Galerie (Nr. 187) und Adam und Eva, die früher schon in der Pinakothek gewesen[2]), dann aber ins Depot gebracht worden waren. Daß, mit Ausnahme des kleinen letzten Bildes, eine Notwendigkeit bestanden hätte, die genannten Arbeiten in die Pinakothek zu versetzen, wird man nicht behaupten können, da das Augenmerk doch mehr auf die Güte wie auf die Anzahl der Werke eines Meisters zu richten sein dürfte. Aus Schleißheim wurden ferner eingezogen: die kleine Kreuzigung von M. Ostendorfer (Nr. 141) und das bisher als »Art Albr. Altdorfers« (Nr. 134) bezeichnete Bild mit einer Darstellung aus der Quirinslegende, das nun versuchsweise dem Wolf Huber (?) gegeben ist. Ausgeschieden wurden dafür das angebliche Bildnis Martin Schongauers von H. Burgkmair (Nr. 220) und desselben Meisters »Esther vor Ahasver (Nr. 225), die Geschichte der Lukretia von Jörg Breu (Nr. 228), die 1911 von Erlangen eingezogen worden war, und das kleine Schaffnerporträt (Nr. 1557), das man im gleichen Jahr der Burg in Nürnberg entnommen hatte. Die zwei tirolischen Bildnisse (Nr. 1576 und 996) und das Abendmahl von M. Reichlich (Nr. 1544) sind aus den Kabinetten in den ehemaligen Stiftersaal an die Scherwand über den großen Reichlich-Altar versetzt worden.

Was die neubespannten Säle betrifft, so hat man sich, wie ich höre, in der Wahl der Farbe zum Teil noch an die Intentionen Tschudis gehalten, gleichzeitig aber bei Bestimmung der Stoffe und der einzelnen Tonnuance eine Anzahl Münchener Künstler zu Rate gezogen. Das Ergebnis ist in einem Falle ausgezeichnet, in den drei übrigen Fällen weniger befriedigend. Wirklich vorzüglich ist der Holländersaal (IV), für dessen Bespannung man einen lichtweinroten, ziemlich großgemusterten Stoff mit einem von grünen und goldenen Fäden durchzogenen Grund gewählt hat, auf dem die Bilder sehr gut wirken. Außerdem hat der Raum auch durch eine weitgehende Umhängung bedeutend gewonnen. Zwar wurden die Hauptwerke, die beiden großen Rembrandts, das Familienbild des de Vos, der sogenannte Fr. Hals (Nr. 359), die v. d. Helst, Ravestijn, Bol und de Gelder an ihren ursprünglichen Wänden belassen, dagegen hat man die zwei Wasserfallandschaften von Jac. Ruijsdael und Everdingen von der Schmalwand an die Längs(nord)-wand, je zwischen die Rembrandts und den de Vos gehängt und die Enden der Wand mit Stilleben von Weenix geschlossen. An der gegenüberliegenden Längswand hat man die großen Bloemaert (Lazarus) und Eeckhout (Verstoßung der Hagar) richtigerweise in die Höhe genommen und zu seiten des sog. Hals

1) Fr. Bock, Die Werke des Mathias Grünewald. Heitz 1904. S. 73, Abb. Taf. XXIII–XXV.

2) Kat. der Alten Pinakothek von 1908 Nr. 277.

die Rembrandtrepliken (Nr. 341, 342) und die zwei aus den Kabinetten herübergenommenen Bildnisse von Maes untergebracht, wobei man dazwischen noch eine Marine des Verschuur (Nr. 611) und ein Tierstück von Hondecoeter einschob. Aus den Kabinetten stammt auch das schöne Stilleben von Beijeren, das an Stelle des Everdingen zwischen die zwei v. d. Helst gesetzt wurde, während man auf der linken Seite dieser (westlichen) Schmalwand den bisherigen Platz des Ruijsdael mit dem Admiralsbildnis von Pickenoy belegte und zu seinen Seiten, statt der Rembrandtrepliken, zwei Stilleben von Weenix und Jac. Victor aufhing. Die obere Reihe dieser Wand zeigt die beiden großen Landschaften von Wijnants (Nr. 579, 580). Der folgende Vlamensaal (V), dessen ursprüngliche Bespannung Tschudi seinerzeit mit einem ziemlich giftigen Grün hatte überstreichen lassen, steht nicht auf der gleichen Höhe wie der so harmonisch wirkende Raum der Holländer, was ich in erster Linie darauf zurückführe, daß man ihn, der Absicht Tschudis folgend, wieder auf ein helles Grün gestimmt hat. Nun ist dieses Grün, allein schon infolge der Qualität des Stoffes, zwar weit besser wie der ehemalige Anstrich und gibt dem Saal ein zweifellos vornehmes Aussehen, es ist aber trotzdem keine Farbe, die die Bilder hebt, sondern einzelne von ihnen im Gegenteil nicht unbedeutend beeinträchtigt, so daß man sich z. B. selbst schon genötigt gesehen hat, das Bild der Helene Fourment mit ihrem nackten Söhnchen in den großen Rubenssaal zu versetzen und dafür den »Christus und die reuigen Sünder« hereinzunehmen, der nun zwischen einem im vergangenen Sommer erworbenen hl. Sebastian von Antonis Mor[1]) und dem Porträt des Mathematikers Neudörffer von Neufchatel (Nr. 663) hängt. Die Bilder, die bisher diese Stelle eingenommen hatten, der Franziskanermönch und der Infant Don Ferdinand von Rubens, wurden dafür zu seiten der Schäferszene an die rechte Wandfläche gerückt, was die Transferierung des vlämischen Porträts (Nr. 1298) in den Van Dycksaal bedingte. Dann wurde noch kürzlich eine weitere Veränderung vorgenommen, indem man die Porträts des Thulden und des alten Brant von Rubens (bisher zu seiten des Engelsturzes an der Südwand) mit dem großen Bildnis der Helene Fourment und dem Doppelbildnis Rubens-Isabella Brant (bisher zu seiten des Kindermordes an der Nordwand) und ebenso in der oberen Reihe die Jordaens mit den Jagdbildern von Rubens und Fyt die Plätze tauschen ließ. Dadurch wurde an der Nordwand zwar ein treppenförmiges Ansteigen der Bilder nach der Mitte zu ausgeschaltet, dafür aber die Südwand verschlechtert, ganz abgesehen davon, daß dem Doppelbildnis ein Anrecht auf einen der besten Plätze im Saal zusteht. Günstig wirkt, daß einzelne Bilder, wie auch im Holländersaal, schwarze oder doch dunkle Rahmen bekommen haben, wodurch der ganze Raum abwechslungsreicher geworden ist. Der große Rubenssaal hat seine alte Bespannung und — mit Ausnahme des vorerwähnten kleinen Austausches — auch seine Hängung behalten; dagegen wurde der Van Dycksaal in ähnlicher Weise wie der vlämische mit einer neuen grünen Tapete ausgestattet. Das Verhältnis der Bilder zu derselben ist hier nahezu das gleiche wie bei dem eben besprochenen Saal, so daß ich mich auf die in diesem Fall ziemlich weitgehende Umhängung beschränken kann. Vor allem ist als sehr erfreulich zu melden, daß man Van Dycks im Verein mit P. Snayers gemaltes Bild der Schlacht bei Martin l'Eglise wieder aus dem Depot hervorgeholt und an seinen alten Platz, nur bedeutend tiefer, gehängt hat. Die Eckplätze dieser (Süd-)Wand hat man den beiden Sebastiansdarstellungen gegeben und dazwischen die angeblichen Bildnisse des Herzogs von Croy und seiner Gemahlin untergebracht. An der gegenüberliegenden Wand nehmen die ganz nahe aneinandergerückten Bildnisse des Kaufmanns Leerse und seiner Frau die Mitte ein, während die große Beweinung Christi, die Susanna und zwei ganzfigurige Porträts nach den Seiten hin folgen. Die obere Reihe der beiden Wände bilden wie bisher die großen Schlachtendarstellungen Van der Meulens, die nur unter dem Grün ziemlich stark leiden. An den Schmalwänden sind keine nennenswerten Veränderungen hervorzuheben, dagegen sind mehrere der Brustbilder Van Dycks, darunter das jugendliche Selbstporträt, der Bildhauer Petel usw., in ein Kabinett versetzt worden, um dem Schlachtenbild Platz zu machen. Daß man den großen Porträts schöne alte Barockrahmen gegeben hat, möchte ich schließlich zu erwähnen nicht vergessen. Bei dem nun folgenden Frühitalienersaal hat man analog den altdeutschen Sälen und Kabinetten zu einer ganz hellen Bespannung gegriffen, einem sehr lichten, nahezu weiß wirkenden Grau mit goldenem Sternenmuster. Daß die Wirkung nicht ebenso stark ist wie bei den Räumen der deutschen Malerei, liegt an dem doch wesentlich anderen Farbenempfinden, das sich in den italienischen Bildern der gotischen Zeit ausspricht, wozu noch kommt, daß hier auch eine kleine Anzahl von Werken des Cinquecento untergebracht ist, die notwendig eines dunklen Grundes bedürfen. In der Hängung ist nur Nebensächliches geändert, neu die wieder aus dem Depot hervorgeholte Madonna des Pontormo[1]). Der wundervolle Perugino, die Vision des hl. Bernhard, hat einen sehr schönen einfachen alten Rahmen bekommen und auch der Raffaellino del Garbo hat den schweren Renaissancerahmen mit einem anspruchsloseren vertauscht. Die vier kleinen oberitalienischen Täfelchen mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustin (Nr. 1520—23), die bisher den Heiligen des Spinello Aretino als Predella dienten, sind in ein Kabinett versetzt worden, die bisher dem Agnolo Gaddi zugeschriebenen Tafeln mit dem hl. Nikolaus von Bari und Julianus tragen nun die Bezeichnung G. Starnina.[2])

Tritt man von dem Frühitalienersaal in das zunächst gelegene Kabinett XVII, so sieht man sich unvermutet dem neuerworbenen ferraresischen Familienbild

1) Solid und sorgfältig gemalter Halbakt auf schwarzem Grund. Das Bild wird im Münchener Jahrbuch ausführlich besprochen werden.

1) Katalog der Alten Pinakothek von 1908. Nr. 1090.

2) Vgl. Aug. Schmarsow, Wer ist Gherardo Starnina. Leipzig 1912. S. 4.

gegenüber, das einstweilen noch unter der Bezeichnung Cosimo Tura (?) geht, von dem Kustos an der alten Pinakothek Dr. W. Graeff aber dem Baldassare d'Este zugeschrieben wird[1]). Das Werk macht einen zweifellos großen Eindruck, der vornehmlich durch das Monumentale, Lapidare in der Zusammenstellung der drei Halbfiguren hervorgerufen wird, weniger durch die Behandlung der Personen im einzelnen, die sich, was Sicherheit des Zeichnens, Empfindung für Form und Linie betrifft, mit einem entwickelten Mantegna nicht messen können. Als Ganzes, in seiner Gruppierung aber, die den Dargestellten, Uberto Sacrati vor einem dunkelgrünen Vorhang, streng im Profil nach links zeigt, auf der linken Hand einen Falken, die rechte auf die Achsel seiner Gemahlin gelegt, die annähernd im $^3/_4$ Profil nach links gegeben, ihre Hände auf den Schultern des in gleicher Richtung vor ihr stehenden Söhnchens Thomas ruhen hat, ist das Bild ein Unikum, dem ein ähnlich komponiertes Werk nach unseren bisherigen Erfahrungen kaum an die Seite zu setzen sein dürfte. Wenn der Ankauf des Gemäldes trotz dieser Vorzüge in Münchener Kunsthistoriker- und Künstlerkreisen mit ziemlich gemischten Gefühlen aufgenommen wurde, so hat das seinen Grund darin, daß man den Preis von 320000 Mark für ein Werk eines Quattrocentomeisters zweiten Ranges, das noch dazu sehr schlecht erhalten ist, für viel zu hoch hält, selbst wenn die Summe von Privatleuten zur Verfügung gestellt wird. Und die Erhaltung des Bildes läßt wirklich recht zu wünschen übrig. Am Kleid des Knaben, am Kleid und an der Brust der Frau, ebenso am Rock und Ärmel des Mannes sind größere Partien der Farbe herausgebrochen und die Leinwand zum Teil, soweit sich das durch das Glas erkennen läßt, scheinbar mit Tempera wieder leicht übergangen. An manchen Stellen ist die Farbe bis auf die Leinwand abgerieben (besonders bei dem Falken und dem Handschuh des Mannes), an andern sind doch zum mindesten die oberen Schichten der Farbe nicht mehr vorhanden, wie z. B. bei der Halskette der Frau, wo die Farbe sonst noch ziemlich dick sitzt. Am Haar des Mannes scheint ein Stück übermalt. Außerdem weist das Bild eine Anzahl Sprünge und Verletzungen auf, die nicht von Veränderungen des Materials herrühren, sondern auf mechanische Einwirkungen von außen durch Stöße und dergleichen zurückzuführen sind, z. B. am Hals und Oberkleid des Mannes, desgleichen unter der Nase bis zum Backenknochen. Auch im Gesicht der Frau scheint unter der Nase einmal ein Riß gewesen zu sein, der dann mangelhaft geflickt wurde, so daß der schieflaufende Faden noch durch die Übermalung hindurch bemerkbar ist. Abgesehen von diesen Schäden, deren Aufzählung durchaus nicht vollständig ist, sind auch andere, wie das starke Verblassen des Rots im Ärmel der Frau, anzuführen. Es ist natürlich, daß der farbige Eindruck des Bildes in seinen feinen, matten, gebrochenen Tönen heute ein ganz anderer ist wie ehedem, und vielleicht mag gerade dieser nicht originale, gedämpfte Gobelinton mit Ursache gewesen sein, daß sich Herr von Kaulbach für den Ankauf des Werkes so ins Zeug gelegt hat.

[1]) Vgl. den Bericht über die Sitzung der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft vom 3. März in Nr. 27 dieser Zeitschrift Spalte 388. Das Bild wird von Graeff in dem nächstens erscheinenden Münchener Jahrbuch ausführlich besprochen.

Noch ein weiteres neues Bild bergen die Kabinette zurzeit, von dem allerdings nicht bekannt, ob es angekauft ist oder werden soll, eine sehr interessante, in den Farben kräftige Kopie nach der Rubensschen Eberjagd in Dresden von E. Delacroix, die seit einigen Wochen in dem ersten Rubenskabinett an Stelle der dafür ausgeschiedenen Grablegung Christi (Nr. 758) hängt. Man darf wohl annehmen, daß das Werk nur vorübergehend hier ausgestellt ist, denn man würde der gegenwärtigen Leitung der Pinakothek sicher unrecht tun, wenn man ihr zutraute, daß sie ein Original des Rubens ausschlösse, um für die Kopie eines neueren Meisters, und sei er noch so ersten Ranges, Platz zu schaffen.

Unter den Veränderungen in den übrigen kleineren Räumen ist zuerst die Zusammenstellung eines Brueghelkabinetts zu erwähnen, die schon im vergangenen Sommer stattgefunden hatte, infolge langer Abwesenheit des Verfassers von München im letzten Münchener Brief aber nicht mehr besprochen werden konnte. Von den bei der ersten Neuordnung Tschudis ins Depot verbrachten Werken Jan Brueghels d. Ä. hat Dr. Braune verschiedene, wie den Untergang Sodoms und eine Landschaft wieder aufgenommen, aus Augsburg eine Waldlandschaft mit dem hl. Hieronymus (Nr. 434), aus Schleißheim ein Blumenstilleben (Nr. 990), die Weissagung des Jesaias (Nr. 994) und von P. Brueghel d. J. die Predigt des Johannes in der Wüste (Nr. 979) eingezogen und das Gesamtbild dann noch durch den schönen Kopf eines alten Weibes aus dem Germanischen Museum in Nürnberg von P. Brueghel d. Ä. und eine alte Kopie nach des gleichen Meisters Bethlehemitischem Kindermord aus der Würzburger Galerie eingezogen. Ausgeschieden wurden dafür die Nummern 680, 688 und 690. So gibt das Kabinett im Verein mit den schon vorhandenen Schätzen einen guten Überblick über die Kunst der Malerfamilie Brueghel, deren Richtung auch noch in Meistern wie Valkenburg (Babylonischer Turmbau, aus dem Depot) und Paul Bril (Gebirgslandschaft, Augsburger Galerie 524) weiter veranschaulicht ist.

Eine umfangreichere Umhängung fand ferner in Kabinett XX statt, wo die Madonna des Cima da Conegliano (1033) untergebracht wurde, die dem Ferraresen in Kabinett XVII hatte weichen müssen. Da auch die beiden von Tschudi ins Depot verwiesenen Canalettos wieder aufgenommen wurden, so daß die vier venetianischen Ansichten des Meisters wieder vereinigt sind, ist der Raum nun sehr beschränkt. Um Platz zu schaffen, hat man zwar den Guardi an eine Scherwand des Seicentosaales verbracht, trotzdem ist das Kabinett, das auch Palma Vecchios Selbstbildnis, die verschiedenen kleineren Bassanos, Paolo Veronese, Licinio, Feti und anderes enthält, noch zu dicht und zum Teil auch sonst ungünstig gehängt, da man beispielsweise die subtilen Canalettos in der oberen Reihe

untergebracht hat, während die breiter gemalten Bassanos die untere Reihe einnehmen. Auf die kleineren Änderungen in den übrigen Kabinetten einzugehen, glaube ich, unterlassen zu dürfen.

Ein Wort nur noch über das Gesamtbild der Alten Pinakothek. Es wird dem Leser aufgefallen sein, daß eine Reihe der zuerst aus den Filialgalerien eingezogenen Bilder wieder verschwunden ist, daß andere, die ausgeschieden waren, wieder hereingenommen worden sind. Dabei habe ich nur den gegenwärtigen Stand der Bilder erwähnt, nicht, was in der Zwischenzeit hin und her gewandert ist. Nun möchte ich mit meiner Bemerkung den sehr rührigen und verdienten Beamten der Galerie nicht die Arbeitsfreude verderben, glaube aber andererseits doch daran erinnern zu dürfen, daß endlich einmal wieder Ruhe in die Sammlung einziehen muß, um so mehr, als alle jetzt getroffenen Maßnahmen doch nur provisorisch sein können, da der hoffentlich in einigen Jahren fertiggestellte Neu- oder Ergänzungsbau wiederum tiefergehende Veränderungen zur Folge haben wird. Ist es unter diesen Umständen sogar fraglich, ob es rationell war, die hier besprochenen Säle so kurz vorher neu bespannen zu lassen, so sollten doch auf jeden Fall ein unüberlegtes Hin- und Herschicken von Bildern und die häufigen Hängungsänderungen vermieden werden. So wertvolle Galerien wie die Münchener Alte Pinakothek sind für den kunstsinnigen Menschen gleichsam Wohnungen seines Geistes, seines Gemütes, bei denen man eine einmalige verbessernde Umwälzung gerne wahrnimmt, dann aber auch ein Bestehen haben möchte, um wieder heimisch zu werden. Wird auch dann noch immer geändert, heraus- und hereingenommen, so kommt in diese geistige Wohnung etwas Unbehagliches, worunter die über jeder Galerie ruhende Stimmung leidet, ganz abgesehen von den einzelnen Bildern, für die solche Maßnahmen nicht immer gerade von Vorteil sind.

(Schluß folgt.)

NEKROLOGE

John Pierpont Morgan ist im Alter von 76 Jahren zu Rom gestorben. Die Tagesblätter haben den Abschluß einer unendlich erfolgreichen Tätigkeit auf dem Kampfplatze der Geldmächte gebucht. Die Kunstangelegenheiten gewidmete Chronik darf diesen Todesfall nicht unbeachtet lassen. Pierpont Morgan hat als Sammler in den letzten Jahrzehnten, direkt und mittelbar, eine so gewaltige Umwertung des Kunstbesitzes und eine so einschneidende Verschiebung des Kunstbesitzes veranlaßt, wie nie ein Einzelner vor ihm.

Man glaubt, daß Morgan ein Vermögen von 800 Millionen Mark und Kunstsammlungen im Werte von 200 Millionen Mark hinterläßt. Diese Zahlen sind natürlich höchst zweifelhaft. Die Vorstellung aber, die sie — besser als superlativische Ausdrücke — vermitteln, ist richtig. Morgan hat sich stoßweise bald diesem, bald jenem Gebiete zugewandt, mit Vorliebe geschlossene Sammlungen an sich reißend. Im Endergebnis sind seine Sammlungen fast universell wie die staatlichen Museen in den europäischen Hauptstädten. Er hinterläßt (um einiges aufzuzählen) eine Kupferstichsammlung, in der Rembrandts Radierungen und die englischen Schabkunstblätter wundervoll vertreten sind, eine Sammlung alter Zeichnungen, die früher Fairfax Murray gehörte, Bücher mit Miniaturen und mit Holzschnitten, ferner umfangreiche Sammlungen von Bronzen der italienischen Renaissance, von Bildnisminiaturen, Tapisserien, Majoliken, Schnitzereien, Emails, Elfenbeinarbeiten, chinesischem Porzellan und Uhren. Die Sammlungen Ch. Mannheim, Albert Oppenheim (von den Bildern und Krügen abgesehen), Eug. Gutmann hat er ganz aufgenommen, aus den Sammlungen Oskar Hainauer und R. Kann je einige Hauptstücke gewählt. Seine Bildersammlung, in der Raffael, Fragonard, Gainsborough, Frans Hals, Roger van der Weyden, Dom. Ghirlandajo, Gerard David und Fra Angelico mit Meisterwerken vertreten sind, ist gewiß hervorragend, doch hat Morgan auf diesem Felde die anderen amerikanischen Sammler nicht so energisch auf den zweiten Platz verwiesen wie als Käufer von Bildwerken und kunstgewerblichen Dingen.

Deutsche Kunst und die Malerei des 19. Jahrhunderts sind so ziemlich die einzigen Gebiete, die Morgan im großen und ganzen gemieden hat.

Über den napoleonischen Stil seines Sammelns wird allerlei erzählt. Gewiß ist, daß er sich gegen Übervorteilung und gegen Fälschungen weniger durch eigene Kennerschaft schützte (wie hätte er auch Kenner von allen diesen Dingen sein können?) als durch Geschäftsklugheit und Menschenkenntnis, also jene Eigenschaften, die ihm überall zum Siege verhalfen. Die großen und klugen Händler und Agenten spürten bald (und mit den anderen hielt er sich nicht lange auf), daß auf die Dauer mit guter Ware an ihm mehr zu verdienen war als mit schlechter.

Was eine so gewaltige Sammelleidenschaft entzündete, ist schwer zu sagen. Der wortkarge Tatenmensch hat sich darüber gewiß nicht geäußert, auch schwerlich Neigung gespürt, seine Instinkte zu deuten. Gesellschaftliche Eitelkeit lag ihm durchaus fern. Ästhetische Bedürfnisse zu befriedigen: wäre weniger mehr gewesen. Zudem lebte Morgan nicht eigentlich in seinen Sammlungen, die zu großen Teilen jahrelang in öffentlichen Museen ausgestellt waren. War das Ganze nichts als ein Riesenspielzeug, das in richtiger Proportion stand zu dem gewalttätigen Geschäftsernst des Beherrschers der Wall Street? — Darüber hinaus mag Pierpont Morgan Genugtuung und Beruhigung empfunden haben, wenn er ebenso gigantisch im Geben wie im Nehmen erschien, mag er die Aufgabe vor sich gesehen haben, seinem Lande das Einzige zuzuführen, was Europa voraus zu haben schien, den Kulturwert des Kunstbesitzes. Ob nun sein ganzer Nachlaß unmittelbar der Öffentlichkeit zugänglich wird oder nicht (noch ist das Testament nicht bekannt), jedenfalls hat er mehr von diesem Kulturwert auf die andere Seite gebracht, als irgend jemand, und seine Landsleute haben allen Anlaß, ihm ein Denkmal zu setzen. *M. J. F.*

× Nach kurzem Leiden ist in Berlin am 1. April der Geh. Baurat **Otto March** an einem Herzschlage gestorben, tief betrauert von der deutschen Architektenschaft und von allen aufrichtigen Freunden der Stadt Berlin und ihrer Kunst. Der Tod hält in diesem Jahre unter den Berliner Architekten reiche Ernte. Nach William Müller und Reinhold Kiehl, die von der Höhe des Lebens dahingerafft wurden, ward nun der siebenundsechzigjährige March abberufen, der aber in der Frische seiner Arbeit und der Lebhaftigkeit seiner künstlerischen Propaganda den Jüngsten an Elastizität nichts nachgab. Wenn man in Berlin den Hingang dieses Mannes als einen schweren und vielleicht auf lange Zeit hinaus unersetzlichen Verlust betrachtet, so geschieht dies darum, weil dem hauptstädtischen Leben mit ihm nicht nur ein Künstler, sondern ein ethisches Element von höchster Bedeutung geraubt wird. Mit ihm

schwindet eine der vornehmsten, edelsten Persönlichkeiten, die im Getriebe Berlins auf hervorragendem Posten standen, und wenn er auch die Siebzig bald erreicht hätte, so sinken immer noch große Zukunftshoffnungen mit ihm ins Grab. March war es, der zuerst die Bedeutung der modernen Städtebaugedanken für das größte deutsche Gemeinwesen erkannt hat. Der Wettbewerb »Groß-Berlin« und die Städtebauausstellung von 1910 in der Charlottenburger Hochschule verdankten letzten Endes ihre Entstehung ihm allein, der auch mit seinen reichen privaten Mitteln eingriff, um diese Unternehmungen durchzuführen. Die anregende Kraft, die daraus hervorwuchs, hat in den letzten Jahren Künstlerschaft wie Publikum und Behörden in Berlin nachhaltig befruchtet, und wenn auch die unleidlichen Großberliner Verhältnisse es verschuldet haben, daß bisher nur wenige positive Resultate aus solcher Tätigkeit entstanden sind, so ist doch die Überzeugung allgemein, daß früher oder später sich die natürliche Macht der von March verfochtenen Ideen ihr Recht erkämpfen muß und wird. In seiner ruhigen Art, die doch so überzeugend und fortreißend wirkte, hat der Heimgegangene mit zäher Energie das einmal Begonnene weitergeführt. Aus jenem Wettbewerb und der Ausstellung, die seine Folge war, ging der Ausschuß städtebaulicher Idealisten hervor, die »Zwölfer-Gruppe«, deren Haupt und Seele March war, und deren unermüdlicher Propaganda es zu danken ist, daß das Monstregebilde des Großberliner Zweckverbandes wenigstens einen städtebaulichen Berater erhielt. In Berlin muß jeder Fortschritt auf künstlerischem Gebiete Schritt um Schritt in schwerem Ringen erkämpft werden. Das wußte March, und er legte nicht entmutigt die Hände in den Schoß, wenn die hohen Ziele, die er sich gesteckt hatte, nicht gleich im ersten Anlauf erreicht waren. Sein hoher Sinn für die umfassenden Aufgaben der Baukunst in unseren Tagen wollte niemals beim Einzelnen stehen bleiben, sondern alles in den Zusammenhang großer Gedanken fügen. Das bewies er auch in seinem Entwurf für das neue Berliner Opernhaus am Königsplatz, der zugleich die einheitliche Umgestaltung des ganzen Stadtbildes an jener Stelle ins Auge faßte. Allgemein war die Überzeugung, daß dies Projekt am ehesten die Erwartungen erfüllen würde, die man an den neuen Monumentalbau knüpft, und man wollte es sich nicht anders vorstellen, als daß das preußische Arbeitsministerium Otto March zur weiteren Bearbeitung des bedeutenden Planes heranziehen würde. Ob das jetzt noch geschehen wird, ist leider zweifelhaft genug, obschon man sich denken könnte, daß einer von Marchs Freunden oder Schülern in pietätvoller Arbeit seinen Entwurf zur Ausführung bringen könnte. Aber wird es geschehen? So hat uns vor allem auch nach dieser Hinsicht der Tod des verehrten Mannes um eine Hoffnung betrogen. Die zweite Aufgabe, der sich March in der letzten Zeit vornehmlich widmete, war die Vollendung des Stadions im Grunewald. Er war von einer Erholungsfahrt nach Italien, die wohl gerade die aufreibende Arbeit am Opernhausentwurf und die noch aufreibenderen Diplomatien, besser Intrigen des wenig sympathischen Konkurrenzverfahrens nötig gemacht hatten, erst vor kurzem zurückgekehrt, um dem Kaiser über den dem Abschluß nahen Stadionbau Vortrag zu halten. Schon vor seiner Abreise hatten die Freunde Marchs an ihm eine auffallende und besorgniserregende Ermattung bemerkt, die aber fast wieder geschwunden schien. Nun machte sich, unmittelbar nach jenem Vortrag, die Erschöpfung aufs neue geltend; er vermochte ihr nicht mehr Widerstand zu leisten. Das Opernhausprojekt war in mancher Hinsicht bezeichnend für Marchs Art, die weniger durch positive architektonische Leistungen als durch die Ehrlichkeit und Reinheit der Gesinnung Eindruck machte. Auch sonst hat er als ausführender Baumeister nicht gerade schöpferisch gewirkt, aber doch immer die Entwicklung auf den besten Wegen fördern helfen. March war ein echter Berliner, der wohl gerade darum auch für die Schicksale der Stadt so lebhaftes Interesse besaß. In Charlottenburg wurde er am 7. Oktober 1845 als Sohn Ernst Marchs, des Begründers einer bekannten keramischen Fabrik, nach dem die »Marchstraße« am Knie ihren Namen trägt, geboren. Seine Ausbildung in den Bauakademien von Berlin und Wien ergänzte er durch vielfache Reisen im Ausland. Nach dem französischen Kriege, den er als junger Reserveoffizier mitgemacht, ließ er sich als Privatarchitekt nieder. Wichtig ward namentlich sein Wirken für den protestantischen Kirchenbau, den er durch Tat und Schrift von der schematischen Stilarchitektur der früheren Jahrzehnte zu befreien suchte. In Eisenach, Osnabrück und Duisburg sowie sonst im Rheinland baute er Gotteshäuser, die vielfach neue Anregungen gaben. In Berlin übernahm er den Umbau des französischen Doms auf dem Gendarmen-Markt, der mit feinem Verständnis die Bauart des alten Kirchleins von 1701 in modernem Geiste erneuerte, wie überhaupt die moderne Fortführung lebensfähiger Überlieferungen zu seinem Programm gehörte. Besonders glückte ihm der hübsche Bau der Amerikanischen Kirche am Berliner Nollendorfplatz mit leisen, nicht pedantischen Anklängen an die englische Gotik, die wiederum aus zeitgenössischer Anschauung verwertet wurde. Daneben interessierte March der Theaterbau, auch hier im Sinne großer architektonischer Ideen. Der Gedanke des Volkstheaters beherrschte ihn, und was er vor langer Zeit in der Festspielhalle zu Worms begonnen hatte, hätte er am liebsten für Max Reinhardts »Theater der Tausende« fortgeführt und in größtem Maßstabe ausgestaltet. Auch als Rennbahnarchitekt hat March Außerordentliches geleistet. Seine vorbildlichen Anlagen in Köln, Hamburg, Breslau und die im Berliner Grunewald, die nun durch das Stadion gekrönt werden soll, geben davon Kunde. Dazwischen entstanden Geschäfts- und Wohnhäuser und vor allem Landhäuser von reifem Geschmack und sicherer künstlerischer Haltung. Aber alle diese Einzelheiten ergäben addiert noch nicht das rechte Bild von Marchs liebenswerter, von wahrem Idealismus erfüllter Persönlichkeit, die auf die Zeitgenossen anspornend und aufrichtend wirkte, und der nachzueifern ein Ziel für die Überlebenden sein wird. — March war Mitglied der Akademie des Bauwesens und Dr. ing. hon. c. (von der Technischen Hochschule zu Darmstadt dazu ernannt). In der Kommission für die Architekturabteilung der Berliner Kunstausstellung dieses Sommers führte er den Vorsitz; an seine Stelle ist nun Wilhelm Brurein gewählt worden.

In **Nemours** ist im Alter von 62 Jahren der Maler **Louis Maurice Boutet de Monvel** gestorben, den man nicht mit zwei oder drei anderen Malern des gleichen Namens verwechseln darf. Der Gestorbene war sozusagen das Haupt und der Gründer des gleichnamigen Künstlergeschlechtes, die anderen sind jüngere Vettern, Neffen und Söhne von ihm. Boutet de Monvel stellte seit 1873 im Salon des Artistes français aus und hatte sich zunächst durch die Bildnisse bekannter Zeitgenossen bekannt gemacht. Er stellte die Porträts von berühmten Schauspielern des Théâtre français aus. Zur Zeit des Kampfes um Dreyfus mußte er eine Apotheose Zolas aus dem Salon zurückziehen. Am bekanntesten wurde er aber als Illustrator von Kinderbüchern, deren eines Anatole France verfaßt hatte. Dann hat er einen ganzen Gemäldezyklus für Jeanne d'Arc geschaffen, wovon einige in der Kirche des Geburtsortes der Nationalheldin zu Domrémy hängen.

In **Valenciennes**, wo er geboren war, ist der Bildhauer **Léon Fagel** im Alter von 62 Jahren gestorben. Er hatte im Jahre 1879 den Rompreis erhalten und war seither mit offiziellen Aufträgen bedacht worden, so daß er zahlreiche öffentliche Denkmäler schaffen durfte. Darunter verdienen Erwähnung die Monumente für den Maler Daubigny, den Bildhauer Carpeaux, den Naturforscher Lamarck, den Schauspieler Talma. Allegorische Figuren von ihm schmücken die Place du Carrousel, die Sorbonne, das Petit Palais und andere öffentliche Plätze und Gebäude von Paris.

PERSONALIEN

Regierungsrat Professor **Wilhelm Hecht,** einer der besten deutschen Radierer, feierte am 28. März seinen 70. Geburtstag (geboren 1843 zu Ansbach). Er erlernte in Nürnberg die Holzschneidekunst, war von 1860—63 bei J. J. Weber in Leipzig tätig, von 1865—68 wirkte er in Stuttgart. Dann brachte er 17 schaffensfrohe Jahre in München zu, wo seine besten Arbeiten entstanden. 1885 wurde der Künstler nach Wien an die Hof- und Staatsdruckerei berufen. Vor einigen Jahren trat er in den Ruhestand und lebte seit etwa einem Jahre in Linz a. D. Besonders seine Radierungen nach Murillo, Böcklin und Calame sind künstlerische Nachschöpfungen von eminenter Eindruckskraft. Dazu kommen glänzende Originalradierungen von Bismarck, Moltke, Prinzregent Luitpold, die der Künstler im Auftrage des Kunstverlages E. Aumüller in München geschaffen hat.

Die **Berliner Akademie der Künste** hat **Frank Brangwyn** als Mitglied aufgenommen. Die Wahl fand die statutenmäßige Bestätigung durch den Kultusminister.

AUSGRABUNGEN

+ **Ulm.** Der historische Verein Neu-Ulm, der seit einiger Zeit östlich und südlich der Stadt Ausgrabungen vornehmen läßt, konnte bei dem Dorfe Straß (Bahnstation Nersingen) einen **römischen Friedhof** von ca. 300 qm Flächeninhalt (30 m Länge und 8—12 m Breite) nachweisen. Mit Ausnahme eines Kinderskelettes fanden sich nur Brandgräber (über 100), die aber keine bedeutende Ausbeute an Kleinfunden ergaben. Die Dauer dieser römischen Niederlassung läßt sich auf die Zeit vom Ende des 1. Jahrhunderts bis gegen Mitte des 3. Jahrhunderts nach Christus feststellen. Man vermutet, daß die Siedelung durch den Alemanneneinfall im Jahre 233 n. Chr. zerstört wurde.

DENKMÄLER

London. Die Frage der **Errichtung eines Monuments für König Eduard VII.** in der Hauptstadt ist im bejahenden Sinne entschieden worden. Unter dem Vorsitz des Lord-Mayors und der angesehensten Ausschußmitglieder des »König Eduard Gedächtnis-Fonds« wurde in einer Sitzung festgestellt, daß unter sämtlichen zur Sache in Betracht kommenden Behörden eine Einigung erzielt worden sei. Der König erhält ein von dem Bildhauer Bertram Mackennal innerhalb von etwa zwei Jahren auszuführendes Reiterstandbild von Bronze auf granitenem Sockel. Der ausersehene Platz für das Monument ist die Stelle in London zwischen dem »Athenäum« und dem »United Service Club«, woselbst sich aber zurzeit die Statue Lord Napiers von Magdala befindet. Letztere wird alsdann nach Trafalgar Square übergeführt. Der Preis für die vielleicht später noch durch Anlagen zu verschönernde Baustelle beträgt allein 1400000 Mark. *O. v. Schleinitz.*

Posen. Am 17. März wurde der Grundstein zu einem **Gneisenau-Denkmal** gelegt, das dem 1831 in Posen an der Cholera verstorbenen Feldherrn auf Veranlassung der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen errichtet werden soll. Die Ausführung wurde dem Bildhauer **Wilhelm Groß** aus Schlawe in Pommern übertragen. Der Platz wurde vor dem ehemaligen Mühlentor gewählt, in der Nähe der Stelle, wo Gneisenau bis zur Überführung seiner Gebeine nach Wormsdorf beigesetzt war. *H.*

In **Paris** soll im April die **Dreihundertjahrfeier** für den Architekten und Gartenkünstler **Lenôtre** festlich begangen werden, der im Jahre 1613 geboren ist. In dem von ihm angelegten Tuileriengarten soll seine Büste aufgestellt werden. Diese Büste ist nicht die Arbeit eines modernen Bildhauers, sondern sie stammt von dem Grabmale des Architekten in der unfern den Tuilerien gelegenen Rochuskirche uud ist eine Arbeit des im 17. Jahrhundert zu den Hofkünstlern gehörenden Bildhauers Coysevox. Das Grab Lenôtres in der Rochuskirche ist übrigens schon seit mehr als hundert Jahren leer, denn wie so viele andere Gräber wurde es in der Schreckenszeit der großen Revolution geplündert und dabei verschwanden die Gebeine des Urhebers der »Jardins à la française«.

AUSSTELLUNGEN

× Die **Große Berliner Kunstausstellung** dieses Jahres, die eine besondere Veranstaltung zum Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. darstellen wird, soll diesmal nicht, wie sonst, Ende April, sondern erst einige Tage vor Pfingsten durch den Kaiser selbst eröffnet werden.

× **Berliner Ausstellungen.** Im Hohenzollern-Kunstgewerbehause hat der Berliner Glasmeister Gottfried Heinersdorff einige der neuen Fenster ausgestellt, die er nach Entwürfen von Thorn-Prikker für eine katholische Kirche im Rheinland geschaffen hat. Es ist das erstemal, daß die moderne Glaskunst, die das Beste der altüberlieferten Technik aus neuzeitlichem Empfinden wieder lebendig zu machen sucht, in dieser Weise für einen kirchlichen Zweck herangezogen wird. Der Erfolg ist ein außerordentlicher. Thorn-Prikker, der auf der Düsseldorfer Ausstellung für religiöse Kunst 1909 zuerst Aufsehen erregte und dann von Heinersdorff für die Glaskunst gewonnen wurde, hat sich mit feinstem Verständnis in die speziellen Bedingungen und Besonderheiten dieser Technik eingelebt. Dafür geben ja auch bereits seine früheren Arbeiten Beweise, namentlich die schönen Bahnhofsfenster für Hagen, die auf Osthaus' Anregung von Heinersdorff hergestellt wurden. Die Kartons zu den rheinischen Kirchenfenstern, die man jetzt sieht, zeigen schon, daß der Künstler seitdem noch bedeutende Fortschritte gemacht hat; daß er namentlich die Forderungen der kompositionellen Klarheit, die hier erhoben werden müssen, erkannt hat und zu beherzigen weiß. Anstatt der oft gar zu bizarren Verrenkungen und Überschneidungen, die Thorn-Prikker bisher gern anwandte, finden wir nun eine schlichtere Art, ohne doch völlig die an die Gotik erinnernde, lineare Herbheit einzubüßen, die für ihn charakteristisch ist. Diese Szenen der Heiligen Familie, der Anbetung der Könige, des Cruzifixus sind von einer keuschen, feierlichen, inbrünstigen Frömmigkeit, wie sie die Glasmalereien der letzten Jahrzehnte nicht zu erreichen vermochten. Vor allem aber ist die Ausführung der Entwürfe in farbigen Gläsern und die der bunt glühenden Umrahmungen herrlich gelungen. Mit reifem Geschmack sind die Akkorde gewählt, bei denen man wiederholt die Überzeugung gewinnt, daß sie in freiem Spiel der malerischen Phantasie aus Anregungen geschöpft wurden, welche Farbenstellungen seltener und wunderbarer Schmetterlinge vermittelten. Überall handelt es sich nicht

um »Glasmalerei« im gewöhnlichen Sinne, also um bemalte Scheiben, sondern um Glasmosaik im Sinne der alten Meister, um Zusammensetzungen farbiger, nur selten in sich auch zeichnerisch-malerisch behandelter Glasstücke, bei denen die Verbleiungen die Rolle der Konturen übernehmen. Der Eindruck, der mit solchen Mitteln erzielt wird, ist ein großartiger.

Bei Gurlitt stellt der Franzose Le Fauconnier, einer der selbständigsten Köpfe aus dem Kreise um Picasso, zum erstenmal in Berlin aus. Auch er huldigt der kubistischen Flächenzerlegung, und seine Leidenschaft zum schematischen Aufbau von Dreiecken und anderen geometrisch gehaltenen Flächen führt oft zu ganz abstrakten und doktrinären Gebilden, die sich aller sinnlichen Wirkung begeben. Aber Le Fauconnier hat dann wieder ein merkwürdiges Gefühl für Tonschönheit und geschmackvoll abgestufte Valeurs, das in Verbindung mit jener strengen Formgebung zu neuen und sehr interessanten Resultaten führt. Namentlich unter seinen Bildnisköpfen und größeren Porträts sind Stücke, die durch eine Mischung aus souveräner Auffassung und alter malerischer Kultur seltsam fesseln.

In **Paris ist jedermann Maler** und beinahe jedermann Sammler. Dort gibt es alljährlich eine große Ausstellung der malenden Eisenbahnbeamten und eine noch viel größere der malenden Postleute. Dazu kommt in diesem Jahre eine Ausstellung im Cercle militaire, wo nur Offiziere ihre Malereien zeigen. Im einzelnen ist nichts davon zu nennen, nur als bedeutsames Sympton der durch alle Franzosen oder richtiger durch alle Pariser gehenden künstlerischen Betätigung soll die Ausstellung erwähnt werden. Auffallend ist darin übrigens, daß weit mehr Stilleben und Landschaften als Soldaten und militärische Szenen gezeigt werden.

Paris. Bei Gelegenheit des Concours hippique wird in Paris eine sehr interessante Ausstellung von **Arbeiten französischer Tiermaler** und Tierbildhauer veranstaltet, wobei die retrospektive Abteilung mit Barye, Bonheur, Frémiet, Géricault, Delacroix, Decamps, Fromentin, Vernet, Meissonier und anderen ein besonderer Clou zu werden verspricht.

SAMMLUNGEN

Paris. Aus dem Nachlaß des Sammlers **Chéramy** gelangt durch letztwillige Verfügung ein aus mehreren Gründen sehr interessantes Gemälde in den Besitz der Pariser Oper, die bekanntlich ein allerdings weiteren Kreisen unbekanntes kleines Museum besitzt. Es ist das Bildnis, das **Renoir** im Winter 1882, kurz vor dem Tode des Musikers, von Richard Wagner in Venedig gemalt hat. Das Bild war eine Zeitlang verschollen, und Renoir selbst wußte nicht, wo es geblieben war, bis es vor einigen Jahren wieder auftauchte und von Chéramy angekauft wurde. Künstlerisch und auch gegenständlich weniger interessant ist das Porträt der Schauspielerin Clairon von Carmontelle, welches Chéramy der Comédie française vermacht hat.

FORSCHUNGEN

Schwedische Kunstschätze. Olof Granberg hat uns mit dem zweiten Bande seiner trefflich gedruckten, reich und schön illustrierten Arbeit über die schwedischen Kunstsammlungen[1]) Genuß, Belehrung und Überraschungen aller Art bereitet. An diesem allen war auch der erste Band schon reich[2]). Wir finden hier noch einige Abbildungen, welche zu dem ersten Bande gehören. Etwas lästig; aber wer einen Band dieser hervorragenden Publikation besitzt, will auch den andern haben.

Es ist unglaublich, welch eine Menge ganz bedeutender Kunstwerke sich in schwedischem Privatbesitz befindet. Freilich, solch ein Buch hat eine ganz gefährliche Schattenseite. Bei den enorm gesteigerten Preisen mancher Meister ist ein solcher »Katalog« der Führer aller Kunsthändler, welche auf die leichteste Art erfahren, wo noch etwas Gutes zu erhaschen ist. So muß Granberg schon konstatieren, daß einige im ersten Band genannten Bilder seit dem Erscheinen desselben Schweden verlassen haben.

Dagegen, welch eine Quelle des Studiums sind diese Bände für die Kunstwissenschaft! Zahlreiche Künstler erscheinen uns hier wieder in einem ganz neuen Lichte, ganz unbekannte Maler erscheinen auf einmal vor uns als ganz bedeutende Meister — ich nenne z. B. nur das Bild von Constantyn Verhout 1663. Ein junger Mann sitzt hinter einem Tisch; auf diesem liegt ein merkwürdiges Bücherstilleben, so schön gemalt, wie das nur in der besten Zeit gemacht werden konnte. Die Komposition ist nicht glücklich, die Beleuchtung, die den jungen Mann im Halbdunkel läßt, aber einen grellen Schein auf die Bücher wirft, dagegen höchst originell. Houbraken erwähnt Verhout nur vorübergehend als den Lehrer des Johannes Verhout, nennt ihn aber »een fraai schilder van moderne Historien«.

Aber ehe ich noch einige andere merkwürdige Bilder erwähne, sei konstatiert, daß dieser Band die Beschreibung von 376 und die (sehr guten) Abbildungen von 100 Bildern enthält. Ein paar der merkwürdigsten Stücke des Nationalmuseums hat Granberg mit Recht gleichfalls aufgenommen.

Abb. Nr. 1 u. 2 zeigen uns Werke von Hans Muelich aus der Kirche zu Solna. Sie wurden 1632 von den Schweden aus München mitgenommen. Die Grablegung muß wohl das Meisterwerk des Muelich sein; einige Köpfe sind vorzüglich im Ausdruck. Abb. 3: Familiengruppe von Terborch: Vater, Mutter und drei Kinder. Bedeutendes Bild, das aber gelitten zu haben scheint. Abb. 4: Terborch, ein Pferd in einem fein beleuchteten Stalle, zwei Figuren. Pikantes, schönes Bild!

Abb. 5: Stilleben, groß bezeichnet, von Barent Vermeer. Von diesem vermutlichen Kalff-Schüler kommen immer mehr Bilder ans Tageslicht. The Burlington Magazine bildete kürzlich das Stück ab, das nach Südafrika geht; das hier reproduzierte erinnert an das ähnliche Bild im Würzburger Schloß. Wie Kalff liebt er die herabhängende Zitronenschale und den blauen chinesischen Teller. Kunsthistorisch wichtig ist Abb. 6, eine Dornenkrönung des Aernout Mytens, des ältesten dieses Namens, über den Oud Holland s. Z. berichtete und der viel in Süditalien arbeitete. Erfreulich ist das (im Nationalmuseum befindliche) Bild nicht. Drei prächtige Chardins, ein Figurenbild und zwei Stilleben aus der reichen Sammlung Wachtmeister bieten dem Auge dagegen einen Hochgenuß. Abb. 13 u. 14 sind Kuriositäten: Schwedische adlige Herren, von Pietro da Cortona um 1655 in Rom gemalt. Elegante Verfallkunst! Abb. 15. Wieder etwas Seltenes: eine Regenbogenlandschaft von van Goyen! Auch noch mehrere van Goyen und Molyn sind abgebildet; lustig ist der reichbeladene Wagen, der eine Brücke überschreitet — ein van Goyen ohne einen Baum.

Die Marine scheint allerersten Ranges zu sein; man fühlt den Wind, der die Segel schwellen läßt. Abb. 21 bringt einen hervorragenden Metsu: Mann mit Hut, der seine Pfeife anzünden will, ans Tageslicht. Nr. 22 ist ein nicht weniger bedeutendes Bild dieses großen Künstlers: eine »Poffertjes bakster« und Frau mit zwei Kindern.

1) Inventaire Général des Trésors d'Art . . . en Suède par Olof Granberg (Selbstverlag).

2) Von mir besprochen in »Kunst en Kunstleven«, 1911.

Abb. 23: ein kräftiger, schöner Hondius, früh, noch A. de Hondt 165 . . . bezeichnet.

Abb. 24 ist wieder eine Überraschung. Man glaubt einen alten Peter Brueghel zu sehen. Drei Krieger haben ein Bauernpaar am Waldesrande überfallen; im Hintergrunde, weit, weit sich ausdehnend die endlose Heide. Die Köpfe sind viel besser, als wir das bei dem jungen Peter gewohnt sind, aber er muß es gemalt haben, da es P. Breughel 1630 bezeichnet sein soll. Das Bild befindet sich im Universitätsgebäude von Stockholm. Abb. 26. Neues Staunen. Dieses Stilleben soll von Teniers sein? Unmöglich! Das ist ja ein Heda oder Pieter Claesz! Aber der Katalog erklärt, daß es voll und echt signiert ist: D. TENIERS F. Eine Reihe von Teniers. Abb. 32: Kleine Landschaft, schön, geistreich und breit wie ein Brouwer. Abb. 35: Männliches Porträt, wohl irrtümlich van der Voort zugeschrieben und m. E. sicher von Jan van Ravesteyn, dessen weichere Art das Fleisch zu malen es aufweist. Abb. 37: Schönes männliches Porträt, vom Verfasser Cariani gegeben, soll aber von andern Tizian zugeschrieben sein. Meiner Ansicht nach ein herrliches Lotto. Jedenfalls ein großartiges Bildnis. Abb. 38. Mehr ein Kuriosum: Eine Kapelle in der Peterskirche zu Rom von Houckgeest. Abb. 39 gibt eine Nuß zu knacken. Susanna mit ihren beiden Anbetern. Die Susanna direkt unter Tizians Einfluß gemalt. Wohl italianisierender Holländer um 1580, Richtung Wttewael aber weniger manieriert. Abb. 41: Poetische Landschaft des seltenen Leidener Malers Cornelis van Zwieten. Abb. 42: Der alte Trinker, scheint ein Meisterwerk Adr. van Ostades zu sein. Wieder Sammlung Wachtmeister!

Für Liebhaber der Geschichte des Amsterdamer Theaters ist Abb. 45 eine Freude: das Porträt des Dr. Samuel Coster von Sandrart. Coster leitete längere Zeit die Aufführungen dieses Theaters und hat auch selbst dafür geschrieben.

Von sechs Moeyaert wird ein schöner von 1643 abgebildet: Obsèques Bataves. Ob der Titel richtig ist? Der Einfluß Lastmans hier noch unverkennbar. Wieder etwas Apartes. Abb. 53. Hannemann (1636). Ein Schütze, der die Flöte bläst, resp. blasen will. Schöner Kopf, der an Ravesteyn-Einfluß denken läßt. Abb. 56. Ein im ersten Band beschriebener G. Dou — ein noch frühes Bild, worin das Stilleben überwiegt, dasselbe Stilleben (Korb) glaube ich wie in dem Bild in Budapest, das er mit seinem großen Lehrer gemeinschaftlich malte. Abb. 59. Ein merkwürdiger Adr. van de Velde! Zwei Kühe, eine liegende und eine stehende, von weitem ein Potter! Abb. 60. Wohl das feinste Bild von Jan Massys — eine Schönheit als liegende Venus gemalt, dazu prächtiger Garten und Landschaften. Scheint mir sein bestes Bild zu sein, welches ihn zu einem der ersten Künstler der Ecole de Fontainebleau stempelt. Abb. 61. Landschaft, dem Gerrit van (nicht de) Hees wohl mit Recht zugeschrieben. Abb. 62. Ein Wouwermans ohne Pferde — eine Waldansicht mit zwei Figuren: Pyramus und Thisbe. Trefflich als Landschaft. Abb. 65. Maître flamand inconnu (aber nicht Beginn des 17. Jahrhunderts, sondern Mitte). Madonna mit dem Kinde. Holländisch, wenn ich mich nicht irre, als Flinck gestochen. Abb. 70 ist der oben schon beschriebene Verhout. Abb. 73. Schönes Damenporträt von Cornelis de Vos. Es folgen zwei Pieter Aertsen. Abb. 77. Monogrammist JPM? Männliches Porträt, das zwischen Verspronck und Moreelse steht. Der Verfasser meint andere Buchstaben im Monogramm zu lesen — könnte es doch nicht einfach ein schöner Moreelse mit etwas abweichendem Monogramm sein? Bei Abb. 78 hat es mich gewundert, daß Granberg, der wirklich einer der besten und feinsten Kenner der holländischen Schule ist, den Maler nicht erraten hat. Das Monogram J. H. P. (oder F?) ist Jan Hals fecit oder pinxit zu lesen und das Bild erinnert lebhaft an mehrere Kinderbilder von ihm, die ich gesehen, u. a. einen im Haarlemer Museum. Zwei Rubens-Porträt, eine schöne Reproduktion des Rembrandtschen Claudius Civilis aus dem Nationalmuseum, ein höchst interessantes Bildnis eines Herzogs von Holstein-Gottorp, von dem seltenen Marcus Geerarts, der schöne Judith Leyster aus dem Nationalmuseum, eine sehr gelungene, aber wenig ästhetische Frau des Candaules mit einem reizenden Hündchen von Jordaens — wir eilen —, zwei schöne van der Neer. Abb. 98. Eine Anbetung der Könige aus Rembrandts Schule. Ein Objekt für gründliches Studium; man möchte das Bild selbst sehen, Paulus Bor?

Abb. 99. Ein bezeichneter Pieter Janssens Elinga. Freilich, die Bezeichnung ist überflüssig, da haben wir sein Zimmer, seine Fenster, seinen Stuhl und sogar die bekannte Geldkiste scheint nicht zu fehlen. Das Kostüm sieht merkwürdig spät aus für den doch schon um 1680 verstorbenen de Hoogh-Nachfolger.

Das merkwürdigste Bild hat Granberg für den Schluß aufgehoben: Ferdinand Bol! Ein junges Mädchen mit einer Nelke: größte Ähnlichkeit mit der jugendlichen Hendrickje Stoffels! Die Bestimmung soll von Dr. Hofstede de Groot herrühren. Man muß hier sehr vorsichtig sein, darf eigentlich nichts sagen, ohne das Bild gesehen zu haben. Aber . . . ich möchte nur flüstern . . ., daß dieses Bild Rembrandt fast näher zu stehen scheint als die vielbesprochene Elisabeth Bas. Die Augen — sind die nicht gemalt wie die der Hendrickje im Salon Carré? Der ganze Eindruck ist mehr Rembrandt wie Bol. Aber — ich habe neulich wieder einen bekannten Rembrandt — natürlich unbezeichnet — bestimmt als Bol erkennen müssen — dieser später so flaue Künstler hat wirklich eine Zeitlang seinem großen Vorbilde merkwürdig nahe gestanden.

Wenn ich den reichen Katalog durchblättere, bedaure ich fast, daß nicht noch mehr Bilder da sind. Aber seien wir nicht undankbar. Zu größter Dankbarkeit stimmt eine solche gewissenhafte, schöne Arbeit im höchsten Maße.

A. Bredius.

VERMISCHTES

× **Adolf von Hildebrand**, der, wie gemeldet, zurzeit an der Vollendung seines Joseph Joachim-Denkmals für die Berliner Musikschule beschäftigt ist, hat kürzlich ein großes Bronzerelief-Porträt von Erich Schmidt geschaffen, das den schönen Kopf des Gelehrten in meisterhafter Wiedergabe festhält.

Mülheim (Ruhr). Zu Ostern erhielt die alte, aus dem 16. Jahrhundert stammende evangelische **Petrikirche** nach einer völligen Erneuerung des Innern durch die Düsseldorfer Kunstakademie ihre Weihe. Den Hauptschmuck bilden zwei Werke Eduard von Gebhardts, ein »Einzug Christi in Jerusalem« und eine »Himmelfahrt Christi«; es sind Geschenke der Stadt Mülheim und des Herrn Hugo Stinnes. Sieben gemalte Fenster nach Entwürfen des Professors Huber-Feldkirch in Düsseldorf sind gleichfalls Stiftungen Mülheimer Bürger. Einen weiteren Schmuck wird die Petrikirche in zwei noch ausstehenden Gemälden eines Meisterschülers von Ed. von Gebhardt erhalten.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 29. 18. April 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WIE WURDE CUYP WÄHREND SEINES LEBENS GESCHÄTZT?

Von A. Bredius

Diese Frage glaube ich beantworten zu können: fast gar nicht! Freilich lobt Houbraken ihn sehr. Er erwähnt die Bilder jeden Genres, die er von ihm gesehen hat; sagt aber fast nichts über sein Leben und läßt ihn 1605 anstatt 1620 geboren werden. Dabei spricht er über eine Anzahl ganz obskurer Dordrechter Künstler mit beinahe ganz ähnlichen Worten des Lobes.

Seit langer Zeit in den Dordrechter Notariatsakten arbeitend, komme ich zu folgendem Resultat:

Aelbert Cuyp war durch seine Heirat in seinem 38. Lebensjahre, 1658, mit einer sehr reichen Witwe ein vermögender Mann geworden. Nie wird er »schilder« (Maler) in den Akten genannt; sehr bald heißt er: de Heer Aelbert Cuyp, und es wird irgend ein Amt, das er bekleidete, hinter seinen Namen gesetzt. Nie handeln die Akten von Kunst. Fast ausschließlich sind es Pachtverträge über Land, Weideland, kultivierte Ländereien. Das alles verpachtet er im Namen seiner Frau. Nur in den Testamenten, die das Ehepaar immer getrennt macht, wird geredet von den »Bildern, welche Aelbert Cuyp während der Ehe gemalt hat und noch malen wird.« Die ganze Sammlung soll dem Überlebenden gehören. Es ist nicht unmöglich, daß Cuyp nach seiner Heirat nicht mehr für den Kunsthandel gemalt hat, so daß er sein Haus wohl voller Bilder hatte. Leider existiert kein Inventar seines Nachlasses. Seine einzige Tochter, Arendina Cuyp, erbte das ganze Mobiliar und natürlich auch alle Bilder. Sie war mit einem ansehnlichen und auch vermögenden Herrn, Pieter Onderwater, verheiratet. Bis jetzt habe ich auch nach seinem Nachlaß vergeblich gesucht.

Ich hoffe seinerzeit in Oud Holland die ziemlich zahlreichen Dokumente, die ich zusammengebracht, im Originaltext, wenn auch abgekürzt, zu veröffentlichen. Hier nur, was zur obigen Frage dient.

Es ist auffallend, daß im 17. Jahrhundert — Cuyp starb 1691 — außerhalb Dordrecht fast nie ein Bild von Cuyp in Inventaren oder Auktionen vorkommt. In Dordrecht dagegen findet man sie, aber, wenn eine Taxation vorliegt, gehören sie zu den am niedrigsten geschätzten Bildern. Hier einige Beispiele:

1660. Nachlaß Gillis van Hemert, Dordrecht: zwei Landschaften von Cuyp fl. 18.— (NB. eine Landschaft von dem obskuren Uyttens fl. 30.—, Stilleben von Susenier fl. 16.—, fl. 18.— usw.).

1671. Nachlaß der Witwe von Willem Heyblom, Dordrecht: eine Reiterschlacht von Alb. Cuyp fl. 15.—, eine solche von Benjamin Cuyp fl. 15.—, etn Bild von Aelbert Cuyp fl. 20.—, eine Beschneidung von Benj. Cuyp fl. 25.—, eine Kopie nach Ostade fl. 20.—.

1675. Sammlung der Witwe von Arent Dichters, Dordrecht: das große berühmte Bild: ein Rendez-vous von Schiffen vor Nimwegen von Albert Cuyp fl. 80.—[1]), eine Kirmes von Vinckboons fl. 100.—, eine Kreuzabnahme von Dirck van der Lisse! fl. 72.— (interessant hier die Familienporträts, das Ehepaar, als Tobias, seine junge Frau heimbringend von Fabritius [welchem?] fl. 80.—), die drei Könige von Benj. Cuyp fl. 60.— (ein solches Bild war im Londoner Kunsthandel mit einer falschen Rembrandt-Signatur).

1676. Sammlung Adr. van Slingelandt, Dordrecht: ein ruhiges Wasser mit der Stadt Dordrecht von Abraham (man lese Aelbert) Cuyp: fl. 20.—, ein Bild mit der Belagerung von Breda von A. Cuyp fl. 18.—.

Weithin das wichtigste Dokument ist der Katalog der Sammlung des reichen Kunstliebhabers Aart Teggers, 1688, Dordrecht. Dieser Herr war ein klein wenig Kenner. Hier und dort macht er eine kritische Bemerkung. Z. B. Paris-Urteil von Willaart (er meint Verwilt!) »een discipel van Poelenburch« fl. 12.—, ein Bild von Cuylenburch, »ein Schüler von Poelenburch«. Zwei Pferde von Aelbert Cuyp! .... fl. 10.—, zwei kleine Stücke von Cuyp, Wasserlandschaften .... fl. 6.—, zwei Stücke von Aelbert Cuyp, die Vorder- und Rückenansicht der »Doelen« — des Schützengebäudes — fl. 31.—, die Taufe des Mohren von A. Cuyp fl. 20.—, die Geschichte von Joseph von Aelbert Cuyp fl. 16.—, dann aber eine Plünderung oder Bataille von Wouwerman fl. 200.—, zwei Bilder von Poelenburgh fl. 100.—, ein Pferdlein von Wouwerman fl. 60.—, zwei Stücklein von de Heem fl. 50.—, eine Landschaft von Jan van Goyen fl. 30.—, der Fischmarkt von Antwerpen von Joachim Beuckelaer fl. 80.—. Diese Zahlen sind vielsagend. Natürlich werden kleine Meister auch niedrig taxiert. Unter den mir unbekannten Malern kommen vor Mr. Jockus (Landschaften mit Tieren), Blumenstücke von dem Dordrechter Maler Pieter Schuyten fl. 3.— und fl. 6.—, und Bilder eines Malers, der abwechselnd Chiappel und Choppel geschrieben wird. Was mag: eenstuck van Chiattem (Chatham) in Goldrahmen von Fabritius gewesen sein? Wahrscheinlich war das doch Barent Fabritius!

1) Das berühmte Bild in Bridgewater House, jetzt Hunderttausende wert!

Interessant drei Bilder von Linschoten, über den ich im zweiten Jahrgang Oud Holland schrieb. Hierbei ein Evangelist mit einem Engel fl. 4.—. Ebenfalls eine Ansicht von Scheveningen von Benjamin Cuyp! u. s. f. Solche alte Inventare bringen eine Fülle von Belehrung. Die Quintessenz dieser Notizen muß meines Erachtens folgende sein:

Cuyp hat, bis zu seiner Ehe, als ausübender Künstler gemalt. Dann aber, sehr reich, sehr vornehm, hat er das Verkaufen seiner Bilder aufgegeben und nur für sich selbst gemalt. Seinen Freunden mag er ja wohl ab und zu ein Bild geschenkt haben, aber auf Bestellung hat er kaum mehr gearbeitet. Daher die Seltenheit seiner Bilder, außerhalb Dordrecht bis nach 1700. Erst nach und nach wurden gegen das Ende des 18. Jahrhunderts seine Bilder höher geschätzt. Noch 1749, Auktion Bürgermeister Pompe van Meerdervoort aus Dordrecht: die Bekehrung Pauli, schön gemalt von A. Cuyp: 13 Gulden. Dagegen: van der Ulft 350 Gulden, Potter 91, Jacob de Heusch! 105, van Huysum 1215 Gulden. Und 1745, Auktion van der Vugt: Prinz Frederik Hendrik mit der Flotte vor Dordrecht 1646 von de Vlieger 136 1/2 Gulden; derselbe Gegenstand, von A. Cuyp: 13 3/4 Gulden. Noch 1767 finde ich in einer großen Sammlung des Rotterdamer Bürgermeisters Leers; Pferd, Bauern und Hund von A. Cuyp 20 Gulden: dagegen eine Kopie nach Wouwermans 36 Gulden!

NEKROLOGE

Karl von Lemcke †. Am 7. April ist in München der frühere Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte an der technischen Hochschule in Stuttgart und Inspektor der Stuttgarter Gemäldegalerie, Karl v. Lemcke im 82. Jahre gestorben. L. gehörte noch zu den Männern der älteren Generation, die dem Ideal einer möglichst vielseitigen literarisch-ästhetischen Ausbildung nachstreben. Von den meisten seiner Altersgenossen unterscheidet er sich aber dadurch, daß er neben der geistigen Ausbildung auch der körperlichen ihr Recht werden ließ. Sehr verschieden von dem gewöhnlichen Typus des deutschen Professors von ehedem, sah er seinen Stolz darin, ein guter Reiter, Turner und Schwimmer zu sein und in seiner Person das Ideal der mens sana in corpore sano zu vertreten. Er ist deshalb auch nicht eigentlich bahnbrechend als Gelehrter geworden. Sein Streben ging mehr nach einer harmonischen Ausbildung der ganzen Persönlichkeit, und er hätte wohl selbst am meisten Einspruch erhoben, wenn man ihn als hervorragenden Gelehrten oder gewiegten Bilderkenner hätte bezeichnen wollen. L. ist am 26. August 1831 in Schwerin geboren und hat in Göttingen, München und Heidelberg studiert. Nach seinem im Jahre 1856 bestandenen Doktorexamen bewarb er sich zunächst um keine Stelle, sondern privatisierte in Berlin und Paris, hauptsächlich aber in München. Hier trat er dem Kreise der Münchener Dichter, die sich um Heyse und Geibel scharten, nahe und betätigte sich auch selbst auf dem Gebiete der Poesie, das eigentlich bis zu seinem Tode sein Lieblingsfeld geblieben ist. Im Jahre 1862 habilitierte er sich für Ästhetik und deutsche Literaturgeschichte an der Universität Heidelberg, 1867 erhielt er Titel und Rang eines außerordentlichen Professors. 1871 verließ er Heidelberg und nahm seinen Wohnsitz wieder in München, wohin es ihn immer am meisten zog und wo er ja auch seine letzten Jahre verlebt hat. 1873 erhielt er einen Ruf als Lehrer der bildenden Künste nach Amsterdam, 1876 ging er als Professor der Ästhetik und Kunstgeschichte an das Polytechnikum in Aachen, von wo er 1885 in derselben Stellung als Lübkes Nachfolger nach Stuttgart berufen wurde. Hier übernahm er neben seiner Professur 1897 auch die Inspektion der Kgl. Gemäldegalerie, die er aber 1901 abgab. 1903 trat er auch von seiner Professur zurück und lebte von da an als Privatmann in München. Kunstwissenschaftliche Arbeiten von ihm sind die Biographien holländischer Künstler in Dohmes Sammelwerk »Kunst und Künstler« und die zuerst 1876 erschienene populäre Ästhetik, deren Beliebtheit daraus hervorgeht, daß sie bis 1890 in sechs Auflagen erschienen ist. Auf dem Gebiete der Literaturforschung ist er durch eine Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit hervorgetreten, deren erster Band (von Opitz bis Klopstock) 1867 erschienen ist. Seine übrigen Werke sind sämtlich poetischer Art. In seiner Jugend schrieb er Gedichte, in seiner reiferen Zeit mehrere Romane und Novellen, die unter dem Pseudonym Karl Manno erschienen: Beowulf, Der Schwan, Ein süßer Knabe, Gräfin Gerhild, Jugendgenossen usw. Auch ein Lustspiel »Kinder des Tages« und den Text eines Oratoriums »Heinrich der Finkler« hat er verfaßt. Als Galerieinspektor hat er das Verdienst, den ersten Katalog geschrieben zu haben, der die neueren Forschungen berücksichtigt. Die völlig unzulängliche Ordnung der Galerie durch eine bessere zu ersetzen, fehlte es ihm damals schon an Kraft. Seine Abneigung gegen die moderne Richtung, die in seinen letzten Stuttgarter Jahren in den Künstlerkreisen zunahm, und seine große Kurzsichtigkeit veranlaßten ihn schließlich zum Rücktritt. *L.*

In Düsseldorf starb am 2. April der Maler **Theodor Groll.** Er war in Düsseldorf am 9. Februar 1857 geboren und besuchte, ehe er Maler wurde, die Bauakademie in Berlin. Der Architektur ist aber Groll insofern treu geblieben, als er, ein Schüler Kaspar Scheurens, Architekturbilder und Interieurs bevorzugte. Mit seinen sauber ausgeführten Gemälden beschickte er regelmäßig die Düsseldorfer Kunstausstellungen. Groll war einer der führenden Leute in der Düsseldorfer Künstlergesellschaft »Malkasten«.

+ **München.** Am 6. April starb der ordentliche Professor für Geschichte an der hiesigen Universität Dr. **Henry Simonsfeld.** Er war 1852 in Mexiko geboren, hatte in Nürnberg das Gymnasium absolviert, die Universitäten München und Göttingen besucht, war Assistent an verschiedenen Gymnasien gewesen, hatte sich 1878 an der Münchener Universität habilitiert und war gleichzeitig Assistent an der Hof- und Staatsbibliothek geworden. 1898 wurde er zum außerordentlichen Professor für historische Hilfswissenschaften, 1912 zum ordentlichen Professor der Geschichte und insbesondere der historischen Hilfswissenschaften ernannt. Simonsfeld hat der Kunstwissenschaft durch seine Arbeiten über den Fondaco dei Tedeschi und die deutschvenezianischen Handelsbeziehungen, durch die Herausgabe der »Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des 16. Jahrhunderts«, der »Bayerischen Gemäldesammlung des 18. Jahrhunderts im Schloß Liechtenstein«, »Aus bayerischen Schloßinventaren von 1603, 1604 und 1680« usw. viele wertvolle Dienste geleistet.

In **St. Petersburg** verschied am 20. Februar / 5. März der bekannte Kunstsammler Geheimrat **Paul Viktorowitsch Delarow** im Alter von 62 Jahren. Von Fach Jurist und als solcher vieler, u. a. der Heidelberger, Fakultäten Doktor, repräsentierte der Verstorbene den auch in Petersburg immer seltener werdenden Typus des urbanen, internationalen Kulturmenschen. Ob Musset oder Baudelaire, ob Heine oder Goethe, ob Dante und Ariost und Alfieri oder Byron, gleichgültig; sie waren ihm alle substantielle

Elemente seiner eigensten Bildung geworden, die der begnadete Causeur mit bewunderungswürdiger Präzision des Gedächtnisses in den schwierigsten Gesprächen sonst fachsimpelnder Natur als Bundesgenossen anrufen konnte. Dieser synthetische Zug in Delarows Natur befähigte ihn, in hohem Maße ein einflußreicher Propagator der modernen deutschen kunstwissenschaftlichen Ideen im Kreise der russischen Amateure zu werden. Mit der ganzen »weiten Natur« des Russen an Geist und Gemüt begabt und zugleich im Besitz der strengsten akademischen Schulung deutscher Prägung, vertrat er aus persönlichstem Empfinden heraus jene Mittellinie zwischen Paris und Berlin, nach der das Petersburger Kunstleben sich heute allein fruchtbar orientieren kann. Gegenüber seiner allbekannten Tätigkeit als Sammler muß diese, meist bei einem trefflichen Tropfen ausgeübte, pädagogische Tätigkeit des fröhlichen Lebemannes mit dem langen schütteren Braunbart besonders betont werden. Wie ein Junger pflegte er mit den Jüngsten bis zum Morgengrauen zu sitzen, wenn es galt, seine geliebten kunstkritischen und kunsthistorischen Probleme zu debattieren und zu erläutern. Nun sollte er sich zusammenfassend über die Geschichte der Niederländischen Malerei äußern, als ihn Graf Valentin Subow als Lektor für sein kunsthistorisches Institut gewann. Die drei ersten Vorlesungen versammelten alles, was neuere Kunstgeschichte in Petersburg betreibt — am Tage der vierten sang man an seinem Sarge die Totenmesse. *—chm—*

PERSONALIEN

Paris. Der **Louvre** hat glücklich einen neuen General-Direktor gefunden. Nachdem alle Fachleute abgelehnt hatten, als Nachfolger des wieder in den Polizeidienst zurückgekehrten Herrn Pujalet die Oberleitung der vornehmsten französischen, um nicht zu sagen europäischen Kunstsammlung zu übernehmen, ist der bisherige Administrator der National-Bibliothek zu der Umsattelung bewogen worden. **Henry Marcel** verdankt diese, wie seine frühere ebenso unerwartete Ernennung an die National-Bibliothek seinen Beziehungen zu einflußreichen Politikern. Er begann seine Laufbahn als Sekretär verschiedener Minister, war dann eine Weile im diplomatischen Dienst und wurde von einem seiner ministeriellen Gönner vor acht Jahren an die Spitze der National-Bibliothek geschoben. Jetzt tritt er an die Spitze des Louvre, wozu er übrigens nicht so wenig befähigt ist wie sein unmittelbarer Vorgänger Pujalet, denn er hat früher viel für Kunstzeitschriften gearbeitet und auch mehrere Bücher über Kunst und Künstler veröffentlicht. Seine Übersiedelung wird zugleich benutzt, um dem vor anderthalb Jahren in sehr ungerechter Weise abgesetzten damaligen Generaldirektor des Louvre, dem durch seine Ausgrabungen in Delphi bekannten Direktor der französischen Schule in Athen Homolle, eine kleine Genugtuung zu geben: er wird jetzt als Nachfolger Marcels Administrator der National-Bibliothek.

Zum Kustos an der Berliner Nationalgalerie ist **Dr. Georg J. Kern** ernannt worden, der früher als Hilfsarbeiter an der Sammlung tätig war. Dr. Kern wird hier der Nachfolger des verstorbenen Direktorialassistenten Prof. Dr. Lionel von Donop.

Warschau. An Stelle des jetzt abgehenden Generalsekretärs der Gesellschaft für Denkmalpflege, des Malers Kasimir Broniewski, der die Stellung seit der Begründung der Gesellschaft bekleidete und sich große Verdienste darin erworben hat, ist Dr. **Klyszewski** berufen worden, der bisherige Assistent im polnischen Museum in Rapperswyl (Schweiz).

F. H. Ehmcke, der ausgezeichnete Kunstgewerbler und Schriftkünstler der Städtischen Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, hat einen Ruf als Professor an die Kgl. Kunstgewerbeschule in München erhalten und wird ihm zum 1. Oktober dieses Jahres Folge leisten. Obschon Ehmcke ebensowenig wie Bosselt, jetzt in Magdeburg, im Rheinlande selbst genügende Förderung und Anerkennung gefunden hat, wird sein Scheiden in Düsseldorf und in den Kreisen der von ihm begründeten »Gilde«, einer Vereinigung rheinischer Kunstgewerbler, aufrichtig beklagt. Der Künstler wurde vor zehn Jahren als Leiter der graphischen Klasse von dem damaligen Direktor Professor Peter Behrens nach Düsseldorf berufen.

WETTBEWERBE

Ein **Wettbewerb** um Vorentwürfe zur Bebauung des Kaiser-Wilhelm-Platzes in **Geestemünde** wird unter den Mitgliedern des Architektenvereins in Berlin, des Architekten- und Ingenieurvereins in Hannover und den in Geestemünde, Lehe und Bremerhaven ansässigen Architekten bis zum 20. Mai dieses Jahres ausgeschrieben. Drei Preise von 2000, 1200 und 800 M. sind ausgesetzt, der Ankauf von weiteren Entwürfen zu je 400 M. ist in Aussicht genommen.

Die Regierung von **Uruguay** hatte im vorigen Jahre einen großen Internationalen **Wettbewerb** zur Aufstellung eines Generalbebauungsplanes für Montevideo erlassen und u. a. dazu auch einige namhafte deutsche Städtebauer besonders eingeladen. Der 2. Preis im Betrage von 13000 Mark fiel nach Deutschland und wurde Prof. **Joh. Brix** von der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg zugesprochen, (einem der ersten Preisträger beim Wettbewerb Groß-Berlin). Seine Mitarbeiter waren Architekt E. Maul in Charlottenburg und Stadtbaumeister O. Hecker in Berlin.

AUSGRABUNGEN

Die Ausgrabungen von Ain Shems. Über den Beginn der Ausgrabungen des Palastine Exploration Fund zu Ain Shems in Palästina im Jahre 1911 ist an dieser Stelle schon die Rede gewesen. Im Jahre 1912 wurden diese Ausgrabungen fortgesetzt und haben solche Erfolge gebracht, daß man von einem neuen »Gezer« dafür sprechen kann. Ausführlichen Berichten in den »Quarterly Statements des P. E. F.« und in der »Revue Biblique Internationale« entnehmen wir das Wichtigste, was an dieser Stelle interessieren könnte. Die Ausgräber gaben die Arbeit an der zuerst untersuchten Stätte innerhalb der Mauern auf und konzentrierten ihre Untersuchungen auf die Nekropolen, die sie außerhalb der Mauern an den Seitenabhängen des Tells fanden, und auf die Zentralpartie der Plattform, auf der das israelitische Beth-Shemesh stand. Die Funde ergaben drei große Perioden, eine eingeboren kananitische, eine philistinische und eine israelitische. Die erste erstreckt sich von dem entfernten Anfang des Bewohntseins der Stätte im 3. Jahrtausend bis zum Ende des 15. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Ein furchtbares Ereignis begrub damals für längere Zeit die ganze Stadt unter Asche. Vom 14. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts herrschte die Philisterkultur. Dann pflanzte die israelitische Eroberung der Stadt, deren Befestigungen für immer zerstört wurden, eine zwar andere, aber doch nicht neue Kultur auf, die ganz aus den Traditionen der Vergangenheit bestand. — Sanherib zog eines Tages auf seinem Kriegszuge, als er von Lachish heraufkam, nach Beth-Shemesh und vernichtete die kleine israelitische Stadt, wo der Tod seit dieser Zeit herrschte, bis in der byzantinischen Periode auf kurze Zeit wieder Leben begann. — Die größte Entdeckung, die in der letzten

Kampagne gemacht worden ist, war die Aufdeckung eines Hochplatzes in der Art des berühmten Heiligtums von Gezer. Aber die fünf großen Stelen, die den Charakter des Hochplatzes bedingen, stehen nicht mehr auf ihren Basen, sondern sie liegen in einem gewissen Alignement auf dem Boden. Im allgemeinen gleichen sie den Mazzebas von Gezer; aber ihr oberes Ende hat doch eine gewisse Regelmäßigkeit, durch die sie den Grabstelen ähnlicher sind. Die Fundamente, auf denen die Stelen von Ain Shems aufgepflanzt sind, gehen herunter unter die Philisterschicht. Von da aus gelangte man an die Mündung einer doppelten Höhle, die vollständig der in Gezer gefundenen gleicht. Man hat das Adytum dieser Höhle noch kurz untersuchen können. Die beiden Höhlen sind voll von noch unberührten Gräbern mit reichem Mobiliar, das bis in die ältesten historischen Zeiten dieser Gegend zurückgeht. Die nunmehr beginnende weitere Ausgrabungsarbeit hat sicher hier noch große Entdeckungen vor sich. Soweit man bis jetzt sehen konnte, wurde die doppelte Höhle erst im Laufe der Jahrhunderte getrennt, indem die ältesten Gräber durch die Mauer abgeschlossen wurden. Es scheint, daß die israelitische Orthodoxie, wohl im Beginn des 11. Jahrhunderts, der Entwicklung dieses Hochplatzes ein schroffes Ende gesetzt hat, welcher mehr als ein Jahrtausend lang schon einen Kult besessen hatte.

Der Leiter der Ausgrabungen von Ain Shems, Dr. Duncan Mackenzie, schöpft aus den bisherigen Funden religionsgeschichtliche Ideen, die sich nicht viel von denen entfernen, die Toutain aus der Ausgrabung des Dolmenheiligtums von Alesia geschöpft hat (s. Kunstchronik 1912/13, Sp. 302/3). Ursprünglich ist die Mazzeba (Baetylum) nichts anderes, als der in dem Stein inkarnierte Vorfahre. In einer zweiten Periode wird das Heiligtum das des Clans; es ist mit den Gemeindeversammlungen assoziiert, und mit magischen Riten vor dem Stein werden die Vorfahren einer jeden Familie zur Gegenwart gerufen. Endlich, nach mehreren Zwischenstufen verliert das Baetylum seinen ursprünglichen Charakter ganz und wird das Heiligtum eines Gottes, an dem niemals etwas Irdisches gewesen ist. Selbstverständlich scheinen die entdeckten und noch nicht genau untersuchten Gräber im Zusammenhang mit dem Hochplatz, wahrscheinlich mit dessen erster Phase der Entwicklung zu stehen, in der das Grab des Vorfahren durch den aufrechten Stein notifiziert ist und seine Seele in ihn eingeschlossen gedacht wird. — Anzeichen sind auch schon vorhanden, daß man auch in Ain Shems in dem Hügel Wasseranlagen finden wird, wie sie zu Jerusalem, Gabaon, Gezer gefunden worden sind und die durch Tunnels und unterirdische Treppen zugänglich waren. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Pariser Ausstellungen. Eine sehr interessante Ausstellung dekorativer Kunst wurde kürzlich in der Galerie Manzi gezeigt. Über das Beiwort »dekorativ« könnte man allerdings ein wenig streiten. Schließlich ist jede Kunst dekorativ oder sollte es sein, wenn man das Wort aber so auffaßt und wenn man wie bei Manzi Büsten und Porträts neben Töpfereien und monumentalen Malereien zeigt, dann sollte man sich eigentlich ohne jedes Beiwort behelfen. Das Schwergewicht liegt allerdings wirklich in der dekorativen Malerei, der Wandmalerei, und zwei große Kartons von Puvis de Chavannes zu seinen Wandgemälden im Pantheon, mehrere Kartons von Besnard zu seinem Deckengemälde im Théâtre français, ein Fragment des Spaniers Sert, das wir früher schon im Herbstsalon gesehen haben, zwei große, freskenartig behandelte Gemälde von Auburtin geben der Ausstellung ihren Stempel. Außerdem hat Blanche einen ganzen Raum mit chinesischen und japanischen Stoffen und Schnitzereien ausgestaltet und zeigt in dieser Umgebung acht oder neun Gemälde mehr oder weniger chinesischen Charakters; von Gauguin ist eine sehr schöne Malerei von der Südsee da, und als das Beste mag wohl die in den Gobelins geschaffene Zimmereinrichtung nach Vorlagen Jules Chérets bezeichnet werden. Jules Chéret ist wirklich trotz oder neben Puvis der größte dekorative Maler, den Frankreich in den letzten fünfzig Jahren besessen hat. Man kann ihm ohne Zweifel eine Menge Zeichenfehler nachweisen, aber in der kecken, lustigen, graziösen Farbe, im sichern Geschmack steht er als ein unbestrittener Meister da, und darin können alle jüngeren Maler von ihm lernen, — wenn man so etwas überhaupt lernen kann.

Bei Bernheim jeune ist eine retrospektive Ausstellung des Pointillisten Cross zu sehen, darunter sehr schöne, leuchtende Sachen aus der Provence und von Italien. Der im Jahre 1910 gestorbene, 1856 geborene Maler war einer der Väter der Pünktchenmalerei, die jetzt schon lange als überwundener Standpunkt gelten kann. Diese Ausstellung hat eigentlich mehr historisches als rein künstlerisches Interesse, und seit wir die Bekanntschaft des Kubismus gemacht haben, kommen uns die Tüpfler wie alte, gesetzte und langweilige Herren vor.

Künstlerisch unbedeutend, aber kulturell höchst interessant sind die Bilder, Zeichnungen und Skizzen, die Georges Scott vom Balkan mitgebracht hat und bei Georges Petit ausstellt. Scott ist so etwas wie der Erbe Detailles, trotz seines englischen Namens; er malt Uniformen mit Soldaten darin und hat auch mitgeholfen, als die französische Armee neue Uniformen erhalten sollte. Nun hat er wirklich den Krieg gesehen, den er bisher so zu malen pflegte, als ob er von Zinnsoldaten ausgefochten würde. Hoffentlich bleibt die Lehre nicht ohne Folgen für ihn. Was er uns bei Petit zeigt, erinnert an die Bilder Werestschagins, die dereinst so großes Aufsehen machten. Auch Werestschagin war kein großer Maler, aber er hatte den Krieg gesehen und kannte seine Greuel. Scott wird niemals ein großer Maler werden, aber man darf hoffen, daß er hinfort keine Zinnsoldaten mehr malen wird, nachdem er eine Ahnung von der Realität des Krieges bekommen hat. Diese nur zur Hälfte verscharrten, verwesenden Leichen, an denen Raben und Schakale sich sättigen, diese mit Händen oder Füßen an den hoch mit Toten beladenen Ochsenkarren angebundenen und hinter ihm herschleifenden gräßlichen Kadaver, diese Dorfruinen mit menschlichen und tierischen Leichen, all diesen Wust und Greuel kann man unmöglich gesehen und gezeichnet haben und nachmals ein hohler Uniformenmaler bleiben. Vielleicht aber wirken diese schauderhaften Szenen gerade darum so stark, weil sie so trocken und beinahe gefühllos der Wirklichkeit abgeschrieben sind. Vielleicht wäre ein mit tiefem Gefühl und Phantasie begabter Maler nicht imstande, so etwas überhaupt zu malen. Die Skizzen und Bilder Scotts sollte man, wie dereinst die Arbeiten Werestschagins, in ganz Europa herumführen; sie würden wie ein kalter Wasserguß auf die Kriegsbegeisterten wirken.

In der **Ausstellung der humoristischen Zeichner in Paris** ist das Was bedeutungsvoller als das Wie, und damit ist schon ausgesprochen, daß sehr viele hier gezeigten Arbeiten eigentlich nicht als »Kunst« bezeichnet werden können. Der Zeichner des Witzblattes verläßt sich oft mehr auf den Witz, den man unter seine Arbeit druckt, als auf die Güte seines sogenannten Kunstwerkes. Wenigstens die Hälfte der in der Galerie La Boetie gezeigten humoristischen Blätter sucht den Beifall des Beschauers durch den dazu gehörigen Wortwitz zu erringen, und rein

künstlerische Arbeiten sind recht selten. Vor allem sind da, wie in jedem Jahre, die Alten zu nennen: Willette, Forain und Léandre, da Steinlen in diesem Jahre nichts ausgestellt hat. Ob diese drei so recht eigentlich humoristische Zeichner sind, ist allerdings auch noch die Frage. Nur bei Léandre kann man sie unbedingt bejahen, Willette ist beinahe immer humoristisch, Forain aber ist viel zu giftig, als daß man bei ihm auch von Humor sprechen könnte. Willette hat in diesem Jahre ein altes Ölgemälde ausgestellt, das in diese Ausstellung paßt wie die Faust aufs Auge. Denn es stellt eine Barrikadenkämpferin der Kommune dar, die tot und verlassen in ihrem Blute liegt. Außer diesen dreien muß noch Poulbot genannt werden, ein jüngerer Zeichner, der sich als Spezialität die Jugend der Pariser Elementarschulen erkoren hat und mit den Kindern des Montmartre ebenso hübsch gezeichnete wie humoristisch verklärte kleine Kunstwerkchen schafft.

Leipzig. Die Märzausstellung des **Kunstvereins** brachte (etwas spät) die bekannte Kollektion »Stätten der Arbeit«, nachdem sie von Dresden aus viele deutsche Städte bereist hat. — Soeben traf noch das Bildnis des Leipziger Oberbürgermeisters Dr. Dittrich ein, das Robert Sterl im Auftrag eines ungenannten Stifters für die Stadt gemalt hat. Die Figur, stehend hinter einem Tisch mit Akten, ist zur Hälfte sichtbar, das Gesicht dem Beschauer zugewandt in Dreivierteldrehung des Körpers. Die Porträtähnlichkeit ist bedeutend, der kluge und energische Kopf und die Hände sind mit entschiedener Meisterschaft behandelt. Um so mehr überrascht die Zahmheit alles Beiwerks. Den Hintergrund hat Sterl zu dem roten Samt der Sessel des Arbeitsraumes gestimmt, d. h. er hat die Leinwand einfach hellrotbraun zugestrichen, in einem Farbton, der an sich schon wenig sympathisch ist, vor allem aber keine Bildung von Atmosphäre gestattet. Das an sich hübsche Stilleben der Akten auf dem Tisch vermag die Monotonie des Eindrucks nicht wesentlich zu durchbrechen. — Im **Kunstsalon Beyer** sah man im März eine größere Gemäldegruppe von Hermann Ebers, einem Sohn des bekannten Romanschriftstellers Georg Ebers, vorwiegend Landschaften mit Wasser, und dann immer von der tüchtigen Arbeit eines begrenzten, aber sympatischen Talents, das sich an Liebermann und Trübner geschult hat. Unter den Porträts ist das Beste ein Bildnis des Schriftstellers Ludwig Ganghofer. — Bei Beyer war dann noch für wenige Tage ein Teil der im Mai in Berlin zur Versteigerung gelangenden graphischen Sammlung des verstorbenen Notars Dr. Weber-Hamburg zu sehen. Bekanntlich sammelte Weber vor allen das Oeuvre von Anders Zorn, Israels, Liebermann und Kalckreuth, es fehlt aber kein Name von Rang, und jedes Blatt hat seinen besonderen Sammlerwert. *Bender.*

Chemnitz. Der März brachte uns zwei interessante Ausstellungen. Bei Gerstenberger sahen wir in vorteilhafter Aufstellung, nur etwas gekürzt, die Kollektion Sascha Schneider der Galerie Arnold.

Die Kunsthütte brachte in ihrer Märzausstellung u. a. eine größere Kollektion Gemälde von Fritz Mackensen, dem Maler »der Menschen der einsamen schwarzen Erde« Worpswedes. Von seinen Bildern interessiert immer wieder am meisten »Die Wöchnerin« durch die stille Erhabenheit, die feierliche Menschlichkeit, durch die stimmungsvolle Einheitlichkeit. Unter den Porträts fesselt das Selbstbildnis durch seine künstlerische Durchbildung.

Neben Mackensen sahen wir Modersohn, dessen künstlerische Art einen leicht kunstgewerblichen Einschlag erhalten hat, und Sieck, dessen lyrische, fast beschauliche Art menschlich und künstlerisch abgerundet ist und ihn im besten Sinne zum Maler des »Familienbildes« prädestiniert, das heute auf unserm Kunstmarkte fehlt. Die Kunsthütte veröffentlichte ihren Jahresbericht, aus dem erwähnt sei, daß 1912 inklusive der Graphischen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes für 44167 M. Kunstwerke verkauft wurden. Vorträge hielten Konrad Lange, Dr. Willrich, Dr. Corwegh und Hildegard Heyne. Die Mitgliederzahl beträgt 920. In Zukunft gewährt die Stadt Chemnitz eine jährliche Beihilfe von 3000 M. *F. W.*

Wilhelmshaven. Der hier im vorigen Jahre gegründete **»Verein der Kunstfreunde für Wilhelmshaven und Rüstringen«** konnte am 23. Februar dieses Jahres die neuerbaute Kunsthalle einweihen und zugleich eine Kunstausstellung eröffnen, die bis zum 31. März zu besichtigen war. In der Ausstellung zogen besonders vier Gemälde von Hans Unger und die Kollektivausstellung von Charles J. Palmié die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich. Desgleichen fand ein großes dreiteiliges Gemälde »Schiffbau« des einheimischen Malers J. G. Siehl-Freystedt viel Beifall; es wurde zum Preise von 2000 M. von der Stadt Rüstringen für das zu erbauende Rathaus angekauft.

Madrid. Die **Sociedad de amigos del arte**, die in den letzten Jahren eine sehr gelungene keramische und eine spanische Mobiliarausstellung veranstaltet hat, wird diesen Mai wieder eine Ausstellung veranstalten, und zwar sollen diesmal die spanischen Künstler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Allenza, Esquivel, Perez Rubio, Gubierrez de la Vega usw., zu Wort kommen. *—y—*

In **Lemberg** ist eine **Ausstellung alter Meister** eröffnet worden, eine jener Ausstellungen, die in Lemberg und Krakau fast alljährlich stattfinden und seltene, im Privatbesitz befindliche Werke dem Publikum zugänglich machen. Die jetzige Ausstellung zählt über 70 Bilder, die alle aus zwei Sammlungen stammen: aus der Sammlung der Fürsten Lubomirski in Przeworsk und aus der Sammlung des Grafen Leon Pininski. Der ersten Sammlung gehört die »Anbetung der Könige« eines Nürnberger Meisters, ein ausgezeichnetes Bild von Theodor van Thulden (»Findung des Erechteios«), der »Tod des heiligen Joseph« von Tiepolo, eine schöne Madonna, die als ein Werk Tizians gilt und jedenfalls aus seiner Umgebung stammt, der »Tod Lukrezias« von Guido Reni, kleinere Bilder Jan Breughels, Landschaften von A. v. d. Velde, ein Bildnis des Fürsten Lubomirski von Mme Vigée-Lebrun und anderes mehr. Graf Leon Pininski, der ehemalige Statthalter Galiziens, hat aus seiner reichen und vielseitigen Sammlung hauptsächlich Bildnisse gegeben, darunter von Bartolomäus van der Helst, Reynolds und Raeburn, außerdem ein kleines Bildchen von Goya und ausgezeichnete Bilder seines Schülers Lucas. Auch interessante und seltene Beispiele alter Graphik gehören der letzteren Sammlung.

Warschau. In den Räumen der Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste findet gegenwärtig die **Ausstellung der Werke von Peter Michalowski** statt. Michalowski (1801—1855) ist einer der größten Maler Polens und dank der Vielseitigkeit und Tiefe seiner Talente eine der markantesten Persönlichkeiten in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Er ist Genre-, Bildnis- und Historienmaler und zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit Géricault, dessen Bilder er durch seinen Lehrer Charlet kennen gelernt haben wird. Seine Werke finden sich, mit geringen Ausnahmen, in den Händen seiner Nachkommen und sind schwer zugänglich; daher wohl ist Michalowski nicht in dem Maße bekannt, wie er es verdient. Die jetzt zum ersten Male aufgestellten Bilder und Skizzen gehören dem Großneffen des Malers, dem Grafen Julius Ostrowski.

Über die zweite deutsche Kunstausstellung in **Buenos Aires,** die in diesem Jahre stattfindet, verschickt die Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande jetzt ihren, in spanischer Sprache gedruckten, sehr reich und sauber ausgestatteten Katalog, der auch kurze biographische Notizen über die ausstellenden Künstler enthält. Es sind im ganzen über 300 Werke, die gezeigt werden, und man muß die Zusammenstellung als eine außerordentlich glückliche bezeichnen, da Künstler der verschiedensten Richtungen zu Worte kommen.

SAMMLUNGEN

Im Auftrage der Generalverwaltung **der Berliner Museen** werden demnächst mehrere bedeutsame Veröffentlichungen erscheinen, z. B. ein vollständiger beschreibender Katalog der Handzeichnungen deutscher Schule im Berliner Kupferstichkabinett; der ganze Besitz der Sammlung soll in etwa 800 Abbildungen und einem beschreibenden und kritischen Texte veröffentlicht werden, den Dr. Elfried Bock geschrieben hat Der Direktor des Münzkabinetts, Prof. Dr. Menadier, hat ein Handbuch der Münzenkunde geschaffen, das gleichfalls als amtliche Veröffentlichung der Generalverwaltung erscheint. Endlich wird von dem Werke Hans Posses, das sämtliche Werke der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums mit einem farbenbeschreibenden Kataloge vereinigt, bereits die zweite vermehrte Auflage erscheinen. Von anderen großen Arbeiten, die die Direktoren der Berliner Museen im Drucke haben, seien erwähnt das auf zehn Bände berechnete Werk von Wilhelm Bode über die italienische Plastik der Renaissance, dessen erster Band Florenz behandeln wird, das Werk von Dr. Otto Kümmel über die alte Kunst Chinas und Japans, das er im Anschluß an die Berliner Ostasiatische Ausstellung der Akademie der Künste bearbeitet, und endlich als amtliche Publikation der Nationalgalerie eine große Veröffentlichung ihrer Gemälde und Bildwerke, die ein Verzeichnis und Abbildungen aller ausgestellten Werke enthalten soll.

Seit vierzig Jahren wird über die **Unzulänglichkeit des Pariser Luxembourg-Museums** geklagt, und seit zehn Jahren ist davon die Rede, daß das konfiszierte Jesuitenkollegium St. Sulpice der modernen Kunst eingeräumt werden soll. Jetzt sind wir glücklich so weit, daß die Architekten ihre Pläne und Kostenanschläge eingereicht haben. Danach soll der Umbau des Kollegs und seine Einrichtung zu Museumszwecken die Kleinigkeit von 1727000 Franken kosten, die drei oberen Stockwerke sollen die Gemälde, das Erdgeschoß Kunstblätter und Kleinplastik, die ehemalige Kapelle und die Gärten größere Skulpturen aufnehmen. Ein Amerikaner hat dem französischen Kunstministerium das nötige Geld angeboten, damit endlich die moderne Kunst eine würdige Heimstätte erhalte, aber der Minister hat stolz abgelehnt und gesagt, Frankreich habe selber Geld genug, um seine Pflicht zu tun. Nicht ganz so stolz war der nämliche Minister einem anderen Ausländer gegenüber, einem Engländer, der darauf aufmerksam machte, wie kläglich die neuere englische Kunst im Luxembourg vertreten sei und der sich erbot, auf eigene Kosten eine würdige Sammlung moderner englischer Arbeiten zu erwerben und dem französischen Staate für das moderne Museum zu schenken. Wenn sich jetzt ebensolche Wohltäter des französischen Staates auch in Deutschland und in anderen Ländern finden wollten, dann könnte man hoffen, daß in Zukunft das Pariser Museum moderner Kunst nicht nur ein Museum französischer Kunst wäre. Was man aber nicht hoffen darf — man müßte denn noch in der ersten Jugend stecken —, das ist, die Vollendung und Einweihung des neuen Museums zu erleben. Hoffentlich geht es mit dem Umbau des Jesuitenkollegs nicht ganz so schlimm wie mit dem Anbau zur Nationalbibliothek, der eine knappe Million kosten und in höchstens zwei Jahren vollendet sein sollte; jetzt baut man schon beinahe fünfzehn Jahre daran, die Sache hat über zwölf Millionen gekostet, und ihr Ende ist noch nicht abzusehen. Wappnen wir uns also mit Geduld.

In **Simeuil** in der Dordogne, wo schon seit Jahren die in vorgeschichtlicher Zeit bewohnten Höhlen durchforscht werden, sind bei den im letzten Jahre im Auftrage des französischen Staates vorgenommenen Ausgrabungen nicht weniger als achtzig Steinplatten aus den Wänden der Höhlen ausgebrochen und in das gallo-römische Museum im Schlosse von St. Germain gebracht worden. Alle diese Steinplatten sind mit Malereien bedeckt, die jagdbare Tiere jener Zeit darstellen, vornehmlich Auerochsen, Renntiere, Pferde und Steinböcke. Der Direktor des Museums in St. Germain glaubt mit Hilfe von Beobachtungen an diesen Malereien nachweisen zu können, daß wir es nicht einfach mit einem aus rein ästhetischen Gründen besorgten Wandschmucke zu tun haben, sondern daß diese Malereien Beschwörungen und Zauberformeln enthielten, bestimmt, den Jägern das abgemalte Wild in die Hände zu liefern. Sei dem, wie ihm wolle, kein Betrachter kann sich der Tatsache verschließen, daß die vorgeschichtlichen Höhlenbewohner an scharfer Naturbeobachtung und prägnanter Wiedergabe des gesehenen getrost den Vergleich mit späteren, im übrigen weit mehr kultivierten Zeiten aushalten können.

Das **Metropolitan Museum of Art in New York** hat kürzlich **Whistlers Porträt des M. Théodore Duret** erworben. Erst durch dieses wundervolle, unter den Arbeiten des Meisters einen Ehrenplatz einnehmende Werk ist der größte amerikanische Maler im größten amerikanischen Museum gebührlich vertreten. Wie Duret in seinem Werk über Whistler es erzählt, entstand dieses Bildnis im Jahre 1883 in London und zwar infolge eines Gespräches über die Unsitte der Maler, moderne Persönlichkeiten in idealisierter Form zu porträtieren. Whistler meinte, man müßte jeden Menschen in der seiner Stellung im Leben entsprechenden Kleidung malen. Um zu zeigen, wie gut sich dieses Prinzip in der Praxis bewährt, lud Whistler Duret ein, für ein Bildnis in Gesellschaftstoilette zu sitzen, oder besser zu stehen, denn das ganzfigurige Bild stellt den eleganten Franzosen stehend, mit einem rosafarbigen Domino über dem linken Arm dar. *—th.*

Granada. Auf Veranlassung des Königs wird die bisher so überaus schwer zugängliche **Sammlung altniederländischer Gemälde** in der Capilla des los Reyes der Kathedrale im kommenden Juli in die benachbarte »Lonja« überführt werden, wo man dann diese überaus wertvollen und wichtigen Primitiven ständig studieren und bewundern können wird. Gleichzeitig werden in demselben Raum einige Hauptwerke gotischen Kunstgewerbes Aufstellung finden. *—y—*

+ Für das **König-Albert-Museum** in **Zwickau** wurden von Münchener Künstlern erworben: Fritz Bayerlein, »Vorfrühling in Hellbrunn«, Julius Schrag, »Auf der Diele«.

STIFTUNGEN

Die Tiedge-Stiftung in Dresden veröffentlicht soeben ihren Bericht über das Jahr 1912. Man sieht daraus, daß diese Stiftung einesteils eine starke Tätigkeit als Wohltäterin entfaltet, andernteils auch die Kunst erheblich fördert. Das Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des Jahres 1912: 661384 M. 35 Pf. Für die Aufgaben der Stiftung standen im Berichtsjahr 60363 M. 25 Pf. zur Verfügung. Davon wurden verwendet 4850 M. für Kunstwerke, 54 M.

für Instandhaltung des Denkmals und der Grabstätte Tiedges, 16650 M. zu Ehrengeschenken und Unterstützungen in 60 Fällen an Maler, Dichter und Schriftsteller, Bildhauer, Musiker, Kupferstecher und Hinterlassene von solchen. Bedacht wurden dabei Dresden, Leipzig, München, Köln, Stuttgart, Berlin, Weimar, Karlsruhe, Darmstadt, Breslau, Düsseldorf, Wien, Zürich usw.

Angekauft wurde eine marmorne Büste des Philosophen Schopenhauer von dem 1911 gestorbenen Bildhauer Walter Sintenis in Dresden (dem Dresdner Stadtmuseum überwiesen), ein Marmorrelief des Königs Georg von Sachsen vom Bildhauer Albert Gerold in Dresden (dem König-Georg-Gymnasium in Dresden gestiftet), eine Bronzegruppe Spielende Katzen von dem verstorbenen Bildhauer Heinrich Julius Hähnel (dem städtischen Museum in Zwickau überwiesen). Dem Bildhauer Richard König in Radebeul bei Dresden wurden zwei bronzene Schmuckfiguren von 2,15 m Höhe, darstellend einen Fechter und einen Steinschleuderer, in Auftrag gegeben. Sie sollen in der Turnhalle des Allgemeinen Turnvereins zu Dresden Mitte des Jahres 1914 aufgestellt werden und die auf körperliche Tüchtigkeit und Mannhaftigkeit gerichteten Bestrebungen des Vereins veranschaulichen.

VEREINE

× **»Die wirtschaftliche Organisation der Großberliner Künstlerschaft«** war das Thema einer großen Versammlung, die eine Anzahl der namhaftesten Maler und Bildhauer zum 5. April in den Bürgersaal des Berliner Rathauses einberufen hatte. Dem Komitee, das sich nach langen Vorbereitungen gebildet hatte, gehörten u. a. Max Liebermann, Artur Kampf, Baluschek, Schulte im Hofe, Manzel, Slevogt, Pechstein, Tappert, Käte Kollwitz, Peter Breuer, Otto H. Engel, Schaper, der Nationalökonom Geheimrat Adolf Wagner und Redakteur F. Hellwag an. Der Zuspruch war so gewaltig, daß der Saal bis ins letzte Winkelchen gefüllt war und die Massen der Erschienenen bis weit ins Treppenhaus hinein wie Mauern standen, ein Beweis dafür, wie stark das Interesse an der Frage eines wirtschaftlichen, alle »Parteien« und »Richtungen« umfassenden Zusammenschlusses sich geltend macht. Nach einer kurzen Begrüßung durch Artur Kampf sprach zunächst Bürgermeister Dr. Reicke über die Stellung der Behörden zur Kunst. Er knüpfte an das stolze Selbstverwaltungswort an, das im Berliner Rathause prangt: »Hilf dir selbst, so hilft dir Gott«, und meinte mit Recht, daß die komplizierten Apparate der staatlichen und kommunalen Körperschaften, die in Kommissionen und durch Kompromisse funktionieren, den Künstlern wenig nützen können. Die Künstlerschaft solle nicht nach der Behörde rufen, sondern sich zusammenschließen, um eine Macht zu bilden, mit der jeder rechnen müsse. Dr. F. Rothe, der Syndikus der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft und des Illustratorenverbandes, sprach über den künstlerischen Rechtsschutz, der noch höchst mangelhaft bestellt sei. Ein Verlagsgesetz, das alle Verhältnisse in Betracht zieht, haben wir noch nicht. Die Juristen stehen dem Stoffe fremd gegenüber. Dr. Rothe machte Verbesserungsvorschläge; die zu schaffende Organisation solle sorgen: für Auskunfterteilung, für Beratung beim Abschluß von Verträgen aller Art, für Rechtsbeirat bei Streitigkeiten und Prozessen, für Unterstützung in der Bestreitung der Kosten durch die Gesamtheit, für sachgemäße Einwirkung auf die gesetzgebenden Faktoren. Maler Otto Marcus ergänzte diese Ausführungen in bezug auf das Reproduktions-Verlagsrecht. Fräulein Lina Krause regte die Begründung einer Krankenkasse im Anschluß an den Verein der freigewählten Kassenärzte Großberlins an. Maler Carl Kayser-Eichberg wetterte temperamentvoll gegen die Schäden im Kunsthandel. Unter den 92 Kunsthandlungen Berlins sind nur 20, die künstlerisch in Betracht kommen, während der Rest meist übelste Ware feilbietet und den Geschmack des kaufenden Publikums verdirbt. Besonders interessant waren die Mitteilungen, die der Nationalökonom S. Fränkel vom Ergebnis der Umfrage über die wirtschaftliche Lage der Berliner Künstler machte, die sehr sorgfältig inszeniert worden und nunmehr abgeschlossen ist. Von etwas über 1000 Fragebogen wurden 575, ziemlich genau, beantwortet — ein nach sonstigen Enquete-Erfahrungen sehr günstiges Resultat. 329 Maler, 69 Malerinnen, 100 Bildhauer und 2 Bildhauerinnen lieferten brauchbares Material (die übrigen Antworten waren unverwendbar). Überraschend war, daß die Hälfte der Künstler »Buch führt«, oder sich wenigstens einigermaßen korrekte Notizen über Einnahmen und Ausgaben macht. Es zeigte sich nun, daß 7 Prozent der Maler, 28 Prozent der Malerinnen, 8 Prozent der Bildhauer ohne Verdienst, ja sogar mit Unterbilanz arbeiten. Ein Einkommen bis 1200 Mk. hatten 20 Proz. der Maler, 10 Proz. der Bildhauer, 33 Proz. der Malerinnen. Bis 2000 Mk.: 14 Proz. der Maler, 18 Proz. der Bildhauer, 17 Proz. der Malerinnen. Bis 4000 Mk.: 31 Proz. der Maler, 28 Proz. der Bildhauer, 15 Proz. der Malerinnen. Bis 7000 Mk.: 13 Proz. der Maler, 16 Proz. der Bildhauer, 5 Proz. der Malerinnen. Über 25000 Mk.: 2 Maler und 1 Bildhauer. Also die Bildhauer stehen sich besser als die Maler. Die schlechten Verhältnisse der Malerinnen werden ausgeglichen durch Nebeneinnahmen (Renten). Feste Einkünfte ergeben sich fast lediglich durch den Vertrieb graphischer Arbeiten und durch Lehrtätigkeit. Die schlechten Einnahmen beziehen sich nicht hauptsächlich auf die Jüngsten; so daß also das Einkommen leider nicht (wie bei andern Berufen) mit den Jahren der Ausübung in einer gewissen Skala regelmäßig steigt. Bemerkenswert ist, daß sich nur 19 Proz. der Bildhauer an Wettbewerben beteiligt haben, und von diesen wieder über 42 Proz. mit Unterbilanz, also mit nicht ersetzten Kosten — ein Ergebnis, das zu denken gibt. — Den Höhepunkt des Abends aber bildete die Schlußansprache Friedrich Naumanns, der in ungemein geistreichen Ausführungen die Schwierigkeiten analysierte, die sich der wirtschaftlichen Organisation einer so uneinheitlichen Masse wie der Künstlerschaft entgegenstellen. Das Unwägbare des künstlerischen Schaffens, die gleitende Preisbestimmung der Ware, der Mangel an jeder Gesetzmäßigkeit im Betrieb und Verkauf, die Uninteressiertheit der Oberschicht, die nicht aus wirtschaftlich-sozialem Zwang, sondern nur aus kollegialer Sympathie sich beteiligt, die Unmöglichkeit, den Zentralpunkt der künstlerischen Berufsausübung gewerkschaftlich zu regeln, das natürliche Drängen zu andersartigen Gruppierungen aus zunächst künstlerischen, nicht materiellen Gründen — das alles schafft hier jedem andern Berufszweig gegenüber eine Ausnahmestellung. Aber schließlich gab doch auch Naumann die Möglichkeiten zu, die trotzdem vorliegen: Hilfe beim Einkauf des Materials; Hilfe bei Kontrakten, Versicherungen, Prozessen usw. Vor allem: es müssen alle mittun, und der »Gewerkschafts«-Beitrag darf nicht zu klein sein, wenn die Organisation etwas leisten will. Stürmischer Beifall lohnte diese kluge Rede. Eine Resolution wurde dann einstimmig angenommen, wonach die Versammlung die Einberufer des Abends beauftragt, »in gemeinsamer Beratung unter Hinzuziehung berufener Kräfte die beste Form für den als notwendig erkannten wirtschaftlichen Zusammenschluß der Berliner Künstlerschaft zu suchen.« Ohne Zweifel ist das Zustandekommen der

Organisation, die offenbar eine Notwendigkeit geworden ist, nun auf dem besten Wege.

Der **wirtschaftliche Zusammenschluß der Künstlerschaft** hat in **München** schon einige Taten aufzuweisen. Es wurde eine Rechtsschutzstelle geschaffen. Wenn der Verband durch Beschluß der Regierung rechtskräftig geworden ist, wird die Stelle den Mitgliedern zur freien Verfügung stehen. Die Finanzkommission leitet Prof. Eugen v. Stieler, der erste Vorsitzende des Verbandes. Die wichtigsten Fragen des Verlags- und Reproduktionsrechtes behandelt eine eigene Kommission, mit Maler Max Nonnenbruch an der Spitze und einer Anzahl bekannter Münchener Illustratoren. Eine weitere Kommission, die Professor Hermann Urban leitet, hat die Schaffung von Wohlfahrts- und Unterstützungsanstalten zur Aufgabe. Derselbe Leiter sitzt in der Material- und Speditionskommission.

Der **Kunstverein in Barmen** gibt seinen Jahresbericht heraus, aus dem hervorgeht, daß, abgesehen von graphischen und kunstgewerblichen Arbeiten, allein 47 Gemälde aus den Ausstellungen im Gesamtwerte von 44165 M. verkauft wurden. Darunter befanden sich je fünf Bilder der Münchner Franz Marc und Adolf Erbslöh, ferner Werke von E. Munch, Th. Schindler-Mannheim, A. Monticelli †, Th. Ribot und vielen anderen deutschen und ausländischen Künstlern. Der Jahresbericht geht in würdiger Weise auf die Kunstkämpfe ein, die jüngst einen ebenso heftigen wie schlechtmotivierten Angriff des Malers Fahrenkrog gegen die Leitung des Vereins zeitigten. Die kleine Galerie des Vereins, die gleichfalls von dem Konservator Dr. Reiche verwaltet wird, erwarb 1912, teilweise als Geschenk, Gemälde von Max Liebermann, Trübner, Schindler-Mannheim und den »Provenzalischen Wirtschaftshof« von A. Monticelli.

LITERATUR

Caecilie Achenbach, *Oswald Achenbach in Kunst und Leben.* Köln, 1912, Verlag der M. Du Mont-Schaubergschen Buchhandlung. 190 S.

Das Büchlein, das bescheiden nur einen Pietätswert erheischt, darf auch als ein nicht unwichtiger Beitrag zur Düsseldorfer Künstlergeschichte betrachtet werden. Wie man auch über Oswald Achenbachs Landschaftsmalerei urteilen mag — und »man« urteilt heute meistens ungerecht —, die Persönlichkeit des Künstlers vereinigt soviel Typisch-Rheinisches, vom alten Hang zur Romantik bis zur wahrhaft frohen Genießerkunst, daß sie, schon unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, unseres Anteiles gewiß sein kann. Denn gerade die Verkennung und Mißachtung gewisser rheinischer Eigentümlichkeiten hat einen großen Teil der Kunsthistoriker und Kritiker zu einer gar zu summarischen Unterschätzung der ganzen Düsseldorfer Malerschule geführt, gegen die jetzt endlich mit Ernst am Rheine selbst Front gemacht wird. Für »Oswald«, so nannten ihn auch seine Kinder, nimmt aber vor allem ein, daß er ungleich seinem Bruder Andreas, der die letzten Lebensjahre zum guten Teile im Beichtstuhle verbrachte, und ungleich so manchem noch lebenden »Alten Herrn« des Düsseldorfer Malercorps sich ein offenes Auge für die Kunst der Jüngeren bewahrte und beispielsweise die malerische Kraft Max Liebermanns warm anerkannte. Auch das wahrhaft freundschaftliche Verhältnis zum Kreise seiner jüngeren Schüler gehört zu den ansprechenden Zügen seines Charakterbildes.

Das Büchlein von des Künstlers Lieblingstochter Caecilie ist ziemlich zwanglos komponiert, aber reich an Materialien zu einer künftigen Biographie. Wie fast alle neueren Düsseldorfer hat auch O. Achenbach das Unglück gehabt, teils dem jeder kritischen Reizung unzugänglichen Lokalpatriotismus der Düsseldorfer Kunstkritik anheimgefallen zu sein, von dem das Machwerk Schaarschmidts über die Düsseldorfer Kunst des 19. Jahrhunderts ein betrübendes Dokument ist, teils der unversöhnlichen Feindschaft derer, die dem Künstler seinen ja unbestreitbaren Publikumserfolg nicht verzeihen konnten. Auf diesem historisch-biographischen Gebiete ist für O. Achenbach noch alles zu tun. Kein Zweifel, auch der Künstler Achenbach wird dann wieder mehr zur Geltung kommen! In seinen guten Stunden war er der ursprünglichste Kolorist der ganzen Düsseldorfer Malerschule und zugleich der erste, der einem ziemlich selbständigen Impressionismus huldigte. Ich bezweifle keinen Augenblick, daß die geplante westdeutsche Ausstellung von 1915 diese Anschauung, die heute noch zu kühn erscheinen mag, zu einem consensus communis machen wird, wenn sie die größeren, meistens vor der Natur gemalten Farbstudien, von denen die wichtigsten sich bei dem Sohne Benno von Achenbach in Berlin befinden, vor den oft gar zu bildmäßig komponierten großen Landschaftsbildern bevorzugen wird.

Ein trübes Kapitel dieses Künstlerlebens bilden die Übermalungen von fremder Hand, von denen Achenbach eben dank dem großen Erfolge bei dem italienliebenden Publikum in erschreckendem Grade betroffen wurde. Vor mir liegt ein neuerer Auktionskatalog mit zahlreichen Abbildungen z. T. vortrefflicher Bilder und Studien Achenbachs. Darunter findet man eine »Abendstimmung in den italienischen Alpen«, die ganz willkürlich aus einem »Blick auf die Jungfrau« geschaffen wurde, indem eine unberufene Hand einige Lazzarone- und Prete-Figuren hinzufügte und ein Mädchen in Berner Landestracht in eine »malerisch« gekleidete Italienerin umgestaltete! *Walter Cohen.*

VERMISCHTES

Der französische Staatssekretär für Kunst hat die bisher allen **Ankäufen des französischen Staates** beigefügte Klausel unterdrückt, wonach die verkaufenden Künstler auf ihr **Urheberrecht** verzichten mußten. Demnach durften früher alle im Besitze des französischen Staates befindlichen Kunstwerke, auch wenn der Urheber noch lebte, ohne weiteres reproduziert werden, denn die Regierung gestattete die Vervielfältigung in allen Fällen. Von jetzt an aber wird man auch bei den in den staatlichen Museen Frankreichs befindlichen Werken der Erlaubnis des Urhebers zur Reproduktion bedürfen.

× **Prinz Friedrich Leopold der Jüngere** von Preußen, der Sohn des Prinzen Friedrich Leopold, hat sich seit kurzem ganz der Malerei gewidmet. Der Prinz genießt zurzeit den Unterricht von Karl Hagemeister, dem allzulange verkannten und jetzt endlich nach Gebühr geschätzten märkischen Landschafter.

Der **Verein der Kunstfreunde** im Großherzogtum **Baden** hat für die diesjährige Verlosung Max Liebermann zur Herstellung einer graphischen Arbeit gewonnen. Sie stellt den Empfang der Königin Wilhelmine von Holland in Amsterdam dar; die Bewegung der Menge, die der Königin entgegenjubelt, ist mit bekannter Liebermannscher Meisterschaft festgehalten.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 30. 25. April 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WARSCHAUER BRIEF

Von nun ab sollen in der »Kunstchronik« auch die Nachrichten aus dem Warschauer Kunstleben nicht fehlen. Um dem deutschen Leser in diesem ihm gewiß fremden Gebiete eine Orientierung zu bieten, wollen folgende Zeilen die Organisation des Warschauer Kunstlebens kurz skizzieren.

Das Städtische Museum der schönen Künste enthält eine reiche Galerie der alten Meister, darunter viele Werke von hoher Qualität. Das Museum ist nur provisorisch und teilweise aufgestellt: der Bau eines großen Museumsgebäudes soll noch im Laufe dieses Jahres in Angriff genommen werden. Der Katalog der aufgestellten Bilder ist von Professor Weloński, Direktor des Museums, verfaßt. Die Bilder des Museums sind eingehender beschrieben worden in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXI, Heft 10. Das Museum besitzt außerdem eine noch von dem letzten polnischen König begründete Sammlung der Gipsabgüsse, im Universitätsgebäude aufgestellt.

Das städtische Museum enthält nur einen Teil der in Warschau aufbewahrten Werke der alten Kunst, die übrigen sind Privatbesitz. Warschauer Privatsammlungen sind teils geerbte Sammlungen alter Familien, teils im Wachstum begriffene Sammlungen neueren Ursprungs. Zu den ersteren gehört z. B. die ausgezeichnete gräflich Branickische Bildergalerie (mit Werken von Hals, Teniers, Bol, Francia, Chardin, Greuze u. a.) oder die Sammlungen der Fideikomißherrschaft Zamoyski, bestehend aus einer Bildergalerie (darin Werke von Hals, Clouet u. a.) und einem Museum, wo verschiedene Kunstgegenstände, Waffen, Porzellan, Gläser, Miniaturen, seltene Limusiner Teller u. a. aufbewahrt werden. Hierher gehört auch das in unmittelbarer Nähe von Warschau gelegene, von König Jan III. erbaute Schloß Wilanów, jetzt Privatbesitz des Grafen Xawery Branicki. Das Schloß ist den Besuchern stets zugänglich; es enthält die prachtvoll erhaltene innere Einrichtung aus der Zeit des Königs, eine reiche Porträtsammlung, eine Bildergalerie, eine große Sammlung der Handzeichnungen und eine der größten und ältesten Sammlungen der japanischen Kunst in Europa.

Das heutige Sammeln in Warschau bezieht sich hauptsächlich auf Gegenstände polnischer Kunst, die, durch ungünstige Bedingungen selten geworden, jetzt sehr gesucht sind und hohe Marktpreise erlangen. Hier sind vor allem die sehr vielseitigen und zugleich sehr gewählten Sammlungen von W. Kolasinski, G. Soubise-Bisier und namentlich von A. Strzalecki zu nennen. Daneben steht eine Anzahl speziellerer Sammlungen: Sammlungen des polnischen Porzellans, der polnischen Gläser, Gewebe, der Altwarschauer Gegenstände.

Einige dieser spezielleren Kunstsammlungen sind öffentlich zugänglich. So die Waffensammlung der Fideikomißherrschaft Krasinski (Katalog von F. Pulaski), provisorisch im Gebäude der Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste (s. u.) aufgestellt; das Museumsgebäude, wo die Waffensammlung — zusammen mit der berühmten Krasinskischen Bibliothek — untergebracht werden soll, befindet sich im Bau. — In derselben Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste sind zwei Sammlungen der prähistorischen Kunst, von E. Majewski und von P. Choynowski aufgestellt.

Prähistorische und ethnographische Sammlungen besitzt das Industrie- und Handelsmuseum (Leitung von M. Wawrzeniecki). Die Universität besitzt eine numismatische Sammlung (10000 Stück), das Handwerksmuseum interessante Gegenstände des alten polnischen Handwerks. Es sind alles ehrbare Sammlungen, wenn sie auch, an den großen europäischen Sammlungen gemessen, sich recht bescheiden ausnehmen müßten.

Eine Anzahl von Kunsthändlern vermittelt die Verkäufe auf dem Kunstmarkt, darunter das altbekannte Haus des schon oben genannten G. Soubise-Bisier.

Die Graphik und die Bibliophilie hat das Polnische Antiquariat in seinen Händen (ausgezeichnete Kataloge).

Seltene Drucke, Werke der graphischen Künste, Handzeichnungen besitzen die drei erhaltenen alten Bibliotheken Warschaus: die Zamoyskische, die Krasinskische und die Universitätsbibliothek, alle drei öffentlich zugänglich; außerdem eine Reihe Privatsammlungen. Aktuelle Interessen an den graphischen Künsten, Ausübung und Ausstellung, pflegt die Gesellschaft der Liebhaber der Graphik.

Nach den Sammlungen haben wir die Kunstorganisationen durchzunehmen. Mit den Gegenständen alter Kunst beschäftigt sich die im Jahre 1906 begründete und seitdem mit großem Erfolg arbeitende Gesellschaft für Denkmalpflege (Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszlosci). Außer der Abteilung für Denkmalpflege im engeren Sinne, wo Künstler, besonders Architekten, und Kunsthistoriker zusammenarbeiten, besitzt sie neuerdings auch eine Abteilung für kunsthistorische Forschung und fängt an, ein Archiv für Kunstgeschichte herauszugeben. Der Vorsitzende ist Graf E. Krasinski, Generalsekretär K. Broniewski. In ihrem Heim, einem alten Patrizierhaus am Markt (Stare Miasto, 32) besitzt die Gesellschaft die Anfänge eines Museums der Altertümer und veranstaltet Ausstellungen (Altwarschau-Ausstellung 1911; Miniaturen- und Gewebe-Ausstellung 1912).

Im weiteren Sinne dient der Denkmalpflege auch die Gesellschaft für Heimatkunde (Towarzystwo Krajoznawcze), die die Kenntnis der Denkmäler durch Ausflüge und Verlagstätigkeit verbreitet.

Die moderne Kunst konzentriert sich in der Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste (Towarzystwo Zachenty Sztuk Pienknych), 1860 begründet (Vorsitzender: J. Herman, Direktor: J. Krywult). In ihrem Kunstpalast in der Mazowieckastraße hat sie die ständige Ausstellung; ihren »Salon« hat sie im Herbst, sonst verschiedene Ausstellungen einzelner Künstler, Künstlerbünde, auch retrospektive Ausstellungen und Ausstellungen ausländischer Kunst. — Außer den oben genannten, in ihrem Gebäude aufgestellten Sammlungen, besitzt sie auch eine eigene: eine wertvolle Sammlung polnischer Bilder aus dem 19. Jahrhundert und eine Sammlung von Handzeichnungen (Vermächtnis Bloch und Vermächtnis Berson). Die Gesellschaft hat mehrere tausend Mitglieder, denen sie Jahresprämien verteilt und unter denen sie Kunstwerke verlost; durch ihre Vermittlung werden Preisaufgaben ausgeschrieben und Stipendien ausgegeben.

Neben der Gesellschaft besteht noch eine Anzahl kleinerer Privatsalons, wie Kulikowski, Richling u. a.

Weiter sind berufsmäßige Vereine zu nennen, wie der Baumeisterverein, die Künstlergesellschaft. Maler und Bildhauer schließen sich zu Vereinen zusammen, meistens zwecks gemeinsamer Ausstellung; manche gehören dem auch im Auslande bekannten Krakauer Vereine »Die Kunst« (Sztuka) an, andere dem Vereine »Die Null« (Zero), die jüngsten dem Vereine »Die junge Kunst«.

Schließlich die Kunstschulen. Die Schule der schönen Künste, 1903 begründet, entwickelt sich glücklich, unter Leitung bedeutender Lehrer, wie Lenc, Pienkowski, Trojanowski u. a. Die Zeichenschule, ein bescheidenes Überbleibsel der 1817 begründeten Fakultät der Universität, hat ein niedrigeres Niveau. Außerdem besteht noch eine Graphikerschule und eine große Anzahl kleinerer Kunstschulen unter der Leitung einzelner Künstler. —

Trotz dieser reichen Organisation ist Warschau wohl nicht die erste Kunststadt Polens. Krakau, dank der Universität, der Kunstakademie, der Akademie der Wissenschaften mit ihrer Abteilung zur Erforschung der polnischen Kunst, dank überhaupt den freieren Verhältnissen ist noch heute der wichtigste Sitz der polnischen Kunst und Kunstgelehrsamkeit. — Die Warschauer Kunstorganisation ist neueren Ursprungs. Warschau besaß, zur Zeit, wo es Königsstadt war, im 17. und 18. Jahrhundert, reiche Kunstschätze und ein reges Kunstleben. Von alledem ist fast nichts geblieben. Die Kunstschätze aus den königlichen Schlössern und den Privatpalästen sind jetzt in Petersburg und Moskau zu sehen; in den Bildern der »Eremitage« erkennt man leicht an den roten Nummern diejenigen, die der Sammlung des Königs Stanislaus Augustus entstammen. Und was nicht aus Warschau entfernt, was nicht vernichtet und verbrannt worden ist, das haben die Kunsthändler, die den Augenblick der materiellen und geistigen Schwäche Polens wohl auszunutzen wußten, nach Westeuropa genommen. Es kamen Zeiten, wo die Musen schweigen mußten und wo es kleinlich schien, an Kunstaltertümer zu denken. Jetzt fängt das Kunstleben an, wieder reger zu werden — trotzdem die Verhältnisse auch jetzt keineswegs günstig sind. Vom Staate sind nur Hindernisse und Hemmungsversuche jeder Kulturäußerung zu erwarten; alles ist der persönlichen Initiative und der persönlichen Freigebigkeit überlassen. Das muß man im Auge behalten, wenn man das polnische Kunstleben beurteilt.

Dr. W. T.

MADRIDER BRIEF

Während man noch vor kurzem nach Berliner Zeitungsmeldungen annehmen durfte, daß der viel umstrittene van der Goes aus Monforte endlich für das Kaiser-Friedrich-Museum gewonnen sei und seine Überführung dorthin bevorstände, haben sich die Verhältnisse plötzlich stark verschoben, und es hat fast den Anschein, als ob das Bild in Spanien bleibt — als Zierde des Prado.

Es hat sich — etwas reichlich spät — der spanische Nationalstolz bei einigen Madrider Herren geregt, und man sucht mit allen Mitteln die Ausfuhr des Bildes zu verhindern. Wie bekannt, wollen die Escolapios von Monforte das Bild dem spanischen Staat zur Hälfte des Preises überlassen, den sie von der Berliner Galerie erhalten würden.

Es ist in Deutschland die Ansicht verbreitet, das Bild sei bereits gekauft. Allein, mag auch ein Kaufvertrag zwischen den Mönchen und einem Vertreter der Berliner Galerie unterzeichnet worden sein, so wird die Gültigkeit dieses Vertrages jetzt hier bestritten, da der Herzog von Alba, der als Patronatsherr zu dem Verkauf ins Ausland seine Zustimmung geben mußte und sie auch nachträglich gegeben hatte, diese Zustimmung wieder zurückgezogen hat! Ob dies gesetzlich möglich ist, bleibe hier sehr dahingestellt. Tatsache aber ist, daß man gegenwärtig in Madrid von diesem Faktum ausgeht und den Herzog von Alba mit dem Aufgebot aller Kräfte zu bestimmen sucht, seine Einwilligung zu dem Verkauf des Bildes ins Ausland zu verweigern. Das Geld zum Ankauf des Bildes für den Prado soll durch öffentliche Subskription aufgebracht werden. Bis jetzt fließen die Gelder etwas spärlich, was leicht schon daraus zu erklären ist, daß sich der Hof noch nicht beteiligt hat, ebenso die hohe Aristokratie und die großen Banken. Dies, wie die abwartende Haltung des Unterrichtsministeriums hat vielleicht zum Teil seinen tieferen Grund darin, daß, wie behauptet wird, nunmehr der deutsche Kaiser sich für das Bild interessiert und es in Berlin zu sehen wünscht.

Es ist natürlich das Bild keineswegs von solcher Wichtigkeit gerade für den Prado, wie man das jetzt hier hinzustellen sucht. Es wäre viel wichtiger für dieses Nationalmuseum Spaniens, seine sehr klägliche Kollektion spanischer Primitiven um einige bedeutende Stücke zu bereichern. Diese Absicht besteht zwar schon seit einiger Zeit, aber sie ist bis jetzt ebensowenig zur Ausführung gelangt, wie die überaus notwendige Er-

weiterung des Baues und die Neubespannung des Velasquezsaales. *Y.*

PERSONALIEN

Prof. Dr. Fortunat von Schubert-Soldern, der Direktor der Kupferstichsammlung weiland König Friedrich Augusts II. und der Bibliothekar der Kgl. Sekundogenitur in Dresden, ist zum 15. April als Vorsitzender der kunstwissenschaftlich-technischen Abteilung der Zentralkommission für Denkmalpflege nach Wien berufen worden. Er hat sich in den 14 Jahren seiner Tätigkeit in Dresden um das wissenschaftliche und künstlerische Leben der sächsischen Hauptstadt mannigfache Verdienste erworben. Namentlich hat er die ihm anvertraute bedeutende Sammlung allen Gelehrten, die sich dort Rats erholen wollten, in zuvorkommender Weise zugänglich gemacht, und jedem dort Studierenden mit seinem reichen Wissen bestens ausgeholfen. Seine eigenen wissenschaftlichen Veröffentlichungen erstrecken sich teils auf die ältere Kunst (Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch 1903), teils auf die moderne graphische Kunst (Das radierte Werk des Anders Zorn 1905, Die zweite graphische Ausstellung des Künstlerbundes 1910, eine Studie über Frank Brangwyn u. a.), teils auf die Theorie der Kunst (Betrachtungen über das Wesen der Kunst u. a.). Mit Karl Koetschau zusammen hat er 1905 das Dresdner Jahrbuch herausgegeben, das dann in den amtlichen Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen (3. Jahrgang 1912) seine Fortsetzung gefunden hat. Auch um die großen Dresdner Kunstausstellungen der letzten Jahre und um die Leitung des Dresdner Kunst- und Waffengeschichtlichen Seminars, einer wissenschaftlichen Vereinigung, die zuletzt ihren Sitz in der Sekundogeniturammlung hatte, hat sich v. Schubert-Soldern sehr verdient gemacht. So wird sein Scheiden von Dresden von allen seinen Freunden und Kollegen lebhaft bedauert.

Albin Egger-Lienz, dessen Auseinandersetzungen mit Klinger, Hodler u. a. im vorigen Jahre viel von sich reden machten, hat seine Entlassung aus dem Verbande der Weimarer Kunstakademie erbeten und erhalten. In dem langen Briefe, den er an die Direktion der Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst in Weimar gerichtet hat, heißt es unter anderem: »Ein großes Werk drängt zur Ausführung, ein Zyklus, für den ich alle Jahreszeiten der Natur brauche und — entbehre. Ein längerer Urlaub könnte mir nicht helfen, und mein Hiersein wäre nur ein Urlaub von meinem künstlerischen Leben. Und auch der Akademie wäre nicht gedient mit einem Lehrer, der sein Amt als Fessel empfindet. Die Entbehrung meiner Welt müßte geradezu eine Verbitterung hervorrufen, die mir zuletzt auch die Freude am Leben nähme. . . . . So kann ich denn mein Ansuchen mit der Versicherung schließen, daß nicht die leiseste Willkür oder Laune augenblicklicher Verstimmung, sondern einfach die Notwendigkeit einer Natur dasselbe verursacht, das Heimweh«.

Zu Professoren ernannt wurden der Maler und Graphiker **Carl Kappstein,** und der Landschafts- und Architekturmaler **Heinrich Harder.** Beide lehren an der akademischen Hochschule für die bildende Künste in Charlottenburg.

Mannheim. Der hiesige Maler **Theodor Schindler** wurde als Vertreter von Gari Melchers an die Akademie nach Weimar berufen. Eine Ausstellung von Werken des Künstlers im hiesigen Kunstsalon Bruck ließ den Einheimischen nochmals bedauern, welche tüchtige Kraft mit Schindler aus Mannheim wegging. Von Schmidt-Reutte in der malerischen Technik bestimmt, ging Schindler in zielbewußter Arbeit in der Stille seinen eigenen Weg weiter und schuf gerade in den letzten Jahren Werke von einer starken Intensität der Farben und einer psychologischen Vertiefung der Gestalten. Es ist zu hoffen, daß die freie Tätigkeit des Künstlers, dem hier durch seine Zeichenlehrtätigkeit gewisse Schranken auferlegt waren, neue, reife Früchte zeitigen wird. *W. F. St.*

Stockholm. Professor Oskar Montelius ist von seinem Amt als Reichsantiquar zurückgetreten, und an seiner Stelle ist der Direktor des nordischen Museums, Dr. **Bernhard Salin,** zum Reichsantiquar ernannt worden.

WETTBEWERBE

Bei dem Preisausschreiben des **Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen** für einen Marmor-Relieffries zum Schmucke der Treppenhalle des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld konnten die Preisrichter sich nicht entschließen, den ersten Preis, der in der Erteilung des Auftrages bestand, zu vergeben. In der Sitzung vom 9. April wurde beschlossen, den 2., 3. und 4. Preis den Düsseldorfer Bildhauern P. Stammen, F. Coubillier und G. von Bochmann d. J. zuzuerkennen. Unter diesen Künstlern soll ein engerer Wettbewerb stattfinden.

Zur Erlangung von Entwürfen für ein **Plakat der Stadt Ulm a. D.** wird ein Wettbewerb unter Künstlern, die im Deutschen Reich wohnhaft sind, ausgeschrieben. Für die besten Lösungen der Aufgabe werden 400, 200 und 100 Mark ausgesetzt. Die Entwürfe sind bis 16. Juni 1913 unter der Adresse »Verein für Fremdenverkehr Ulm« einzureichen.

DENKMALPFLEGE

Die zweite gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz findet in diesem Jahre vom 24.—26. September in Dresden statt. Das Übereinkommen gemeinsamer Tagungen wurde 1910 in Danzig abgeschlossen, die erste fand 1911 in Salzburg statt, im vorigen Jahre tagten die Denkmalpfleger allein in Halberstadt. In Salzburg hatte der Tag für Denkmalpflege unter Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Oechelhäuser die Führung, in Dresden hat sie gemäß dem vereinbarten Wechsel der Bund Heimatschutz. Die Dresdner Tagesordnung ist die übliche: Begrüßungsabend mit offiziellen Begrüßungen und Ansprachen, zwei Vortrags- und Arbeitstage und zwei Ausflugstage. Mittwoch den 24. September ist der Begrüßungsabend im großen Saale des Vereinshauses mit den offiziellen Begrüßungen und Ansprachen, darauf Lichtbildervortrag über Dresden und seine Bauten von Prof. Dr. Paul Schumann. Donnerstag den 25. September, 9 Uhr, erste Sitzung in demselben Saale: Eröffnungsansprache des Vorsitzenden, Beigeordneten der Stadt Köln Carl Rehorst, Bericht des Geh. Hofrats Prof. Dr. von Oechelhäuser-Karlsruhe über die von der Salzburger Tagung beschlossene Eingabe an die Handelskammern und kaufmännischen Vereine, betreffend die Auswüchse des Reklamewesens; Kunsthandel und Denkmalpflege, Referenten: Geh. Hofrat Prof. Dr. Cornelius Gurlitt-Dresden und Museumsdirektor Dr. Koetschau-Berlin; Industriebauten und Heimatschutz: Prof. Dr. Bestelmeyer-Dresden; Dresdner städtebauliche Fragen: Stadtbaurat Prof. Erlwein-Dresden. Darnach Besichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt Dresden und Besuch der Kgl. Hofoper. — Freitag den 26. September zweite Sitzung: Der Wasserbau in seinen Beziehungen zur Denkmalpflege und zum Heimatschutz: Stadtbaurat Schaumann-Frankfurt a. M. und Oberregierungsrat Cassimir-München; Das neue Hamburger Baupflegegesetz: Stadtbaudirektor Schumacher-Hamburg; Die Verunreinigung unserer deutschen Gewässer und ihre Verhütung: Dr. med. Bonne-Klein-Flottbeck. Darnach Be-

sichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt und einer Ausstellung des Kgl. Sächsischen Denkmal-Archivs, veranstaltet von Prof. Dr. Bruck im Lichthofe des neuen Rathauses. Abends Empfang durch den Rat zu Dresden in den Festräumen des Rathauses. — Sonnabend den 27. September: Ausflug nach Bautzen über Schandau und von da mit Dampfschiff über Pirna und Schloß Pillnitz zurück nach Dresden. — Sonntag den 20. September: Ausflug nach Leipzig zum Besuche der Internationalen Baufach-Ausstellung.

DENKMÄLER

Der **Pariser Stadtrat** hat die an öffentlichen Plätzen, Straßen und Anlagen der Stadt aufgestellten **Statuen** zählen lassen und sich entsetzt, als er in Erfahrung brachte, daß sich die Zahl auf 285 beläuft. Alsbald hat er beschlossen, in Zukunft sehr sparsam mit der Erlaubnis weiterer Aufstellungen zu sein. Ein besonderer Ausschuß soll alle derartigen Anträge mit großer Strenge prüfen und unerbittlich zurückweisen, was aus irgend welchen Gründen die Ehrung der betreffenden Person nicht absolut notwendig macht. Eine Pariser Zeitung geht noch weiter als der Stadtrat und läßt ihre Leser abstimmen, welche zwanzig Statuen von den 285 beibehalten werden sollen; alle anderen sollen nach der Meinung dieses Blattes entfernt und irgendwo in einem Museum untergebracht werden.

AUSSTELLUNGEN

Im **Münchener Kunstverein** war vierzehn Tage lang eine Kollektivausstellung von Alfred Lüdke zu sehen. Man kann Lüdke keiner der modernen Richtungen oder Schulen angliedern. Das allein schon beweist, daß man es bei ihm mit keinem Künstler gewöhnlicher Prägung zu tun hat. Allgemeine Zustimmung freilich zu seinen Werken bedeutet das noch nicht. Die Eigenwilligen und Eigenen müssen am meisten mit Widerständen rechnen. Lüdke malt nur auf Holz. Er malt mit altmeisterlicher Akkuratesse und Sauberkeit. Die genialische Geste ist ihm fremd. Ihn drängt es nach klarer Fassung von Form und Gedanken. Form und Gedanke sind ihm eins. Lüdke wird in seinen Bildern zum Dichter. Solange Lüdke dabei bleibt, aus der Natur gewonnene Motive poetisch durch gefühlvolle Stilisierung zu erheben, wird ihm kaum Widerspruch begegnen, wenigstens nicht von denen, die eine stoffliche Vertiefung auch dem Maler zugestehen. Bilder wie »Lied des Sommers« oder »Adagio« sind erfüllt von dem Hochgesang einer poetisch empfindenden Seele. Wo aber Lüdke willkürlich gebildete Landschaften für Allegorien und Symbole ausgibt, wo nur eine literarische Erklärung den Sinn der Landschaft erschließen kann, da schreitet nach meiner Meinung Lüdke den Irrweg, den vor einigen Jahren die »Programmmusik« ging. Des Sinnlich-Bildkräftigen bleibt allerdings noch genug in diesen landschaftlichen »Gedankenmalereien«. Etwas Ermüdendes liegt in dem Forte-Durklang seiner klaren und gleichartigen Farbtöne. Es siegt hier wohl auch die strenge Absichtlichkeit des Kunstschaffens bei Lüdke. Aber wenn auch im einzelnen bei ihm Wünsche offen bleiben mögen, im ganzen fesselt und imponiert doch dieses selbständige Können und dieser hoheitsvolle, auf tiefste Wirkungen ausgehende Kunstwille. Selten sieht man im Münchener Kunstverein Ausstellungen, die von solchem edel-deutschen Geiste erfüllt sind, wie die Ausstellung Alfred Lüdkes. *A. S.*

Straßburg i. Els. Im Städtischen Kunstmuseum fand vom 29. März bis zum 13. April eine Sonderausstellung von Werken des hiesigen Malers Prof. Lothar von Seebach statt. Die Ausstellung wurde vom Verband Straßburger Künstler veranstaltet und umfaßt ausschließlich Werke aus öffentlichem und privatem Besitz. Trotz des bescheidenen Umfangs der Ausstellung von nur 94 Nummern gibt sie doch einen Eindruck des künstlerischen Schaffens von Seebachs aus vier Jahrzehnten seiner Tätigkeit. Unter den Arbeiten aus der Jugendzeit des Künstlers fesseln besonders einige treffliche Stilleben und Blumenstücke. Aus der späteren Schaffensperiode, die bis in die Gegenwart reicht, sind als Hauptstücke zu nennen das Bildnis des Altbürgermeisters Back, dasjenige des Chemikers Prof. Rose, das dem Straßburger Museum gehörende Interieur der Suppenanstalt St. Marx und zwei Kohlezeichnungen, »Asphaltarbeiter« und »Wagen mit Pferd«. *K.*

Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden 1913. Wie alljährlich hat man auch diesmal einem hervorragenden Meister des Badener Landes eine Sonderausstellung eingeräumt, und zwar fiel jetzt die Wahl auf unseren Altmeister echt deutscher Kunst: Hans Thoma. In über 50 Werken von seiner frühen Jugendzeit (1858) an bis zur Gegenwart haben wir ein reichhaltiges übersichtliches Gesamtbild der so reichen und gemütvollen uns Allen wohlbekannten Kunst des Meisters vor Augen, wie es nur selten geboten wird. Die verschiedenen deutschen Kunstzentren, außer den benachbarten süddeutschen, sind des weiteren leider gerade nicht überwältigend vertreten. Berlin sandte Corinth und seinen begabten Schüler Beckmann mit zwar ziemlich kleinen, aber bedeutsamen Proben ihres virtuosen Könnens, dann Hugo Vogel, Liebermann, Artur Kampf, Orlik, Kallmorgen und den als talentvollen Radierer hauptsächlich bekannten geistreichen Karlsruher Hans Meid, sowie die brillanten Landschafter Oppler und Otto Engel, Dresden: Zwintscher, den erfreulich sich entwickelnden Wiener Dorsch und Hans Unger mit einem prächtigen Rosenstilleben. Recht schwach ist Düsseldorf vertreten, ebenso Weimar, das nur einige, koloristisch weit besser als die früheren durchgeführte Werke L. v. Hofmanns bringt. Auch München hat sich nur recht lückenhaft beteiligt, mit kleineren Arbeiten in ihrer bekannten Art: v. Habermann, Leo Putz, Zügel, C. Blos, O. Graf — der Freiburger Dillschüler —, Stadler und Urban, der allein ein großes, aber recht unvorteilhaftes landschaftliches Motiv vorführt. — Das benachbarte Stuttgart ist durch seine Hauptmeister Hölzel, Landenberger, Haug und Grethe, sowie den Illuministen Amandus Faure entsprechend vertreten, ebenso Straßburg durch die aufstrebenden, reich begabten jungen Künstler, wie Beecke, Blumer, Brischle, Daubner, Gräser und Kammissar. — Es folgt nun die fast vollzählig vertretene einheimische Karlsruher Schule, aber auch hier ist bei aller einzelnen Tüchtigkeit und Gediegenheit kaum etwas wirklich Hervorragendes besonders zu nennen. Recht gut sind die Trübnerschüler Grimm, Gräber, Sutter, Coste, Hagemann, Dahlen, Sprung und Goebel vertreten, während der Meister selbst durch seinen großen »Prometheus und die Okeaniden« — ein recht akademisches Bild seiner früheren Zeit — dagegen ziemlich abfällt. Von sonstigen Koryphäen der Karlsruher Schule bemerken wir u. a. Schönleber, Fehr, Dill, Ritter, Hellwag, Hempfing, v. Volkmann, Göhler, Nagel, Moest in ihrer bekannten Art und den proteusartigen, höchst begabten Haueisen mit einer zwischen Corinth und Cézanne schwankenden lebensfrischen »Susanna«. — Auf dem Gebiete der Plastik exzellieren Lehmbruck und Hinterseher, beide jetzt in Paris und danach auch in ihrem höchst erfreulichen Schaffen orientiert, dann die bekannten Münchener: Fritz Behn, Hermann Hahn, Bermann, W. Zügel, Taschner, die trefflichen Tierbildner August Gaul-Berlin, Artur Volkmann und die Karlsruher: Sauer, Taucher, Binz und Bauser. Sehr schön und reichhaltig ist schließlich die graphische Abteilung ausgefallen, auf die man speziell, in gewohnter Weise, sehr viel Sorgfalt in Baden-Baden aufzuwenden pflegt, so daß

man hier wirklich einen harmonischen Gesamtüberblick über die moderne deutsche Graphik, die bekanntlich auf sehr hoher Stufe steht, erhalten kann, wenn man sich der wirklich dankbaren Mühe unterzieht, die vielen gediegenen Meister, die wir hier natürlich nicht einzeln aufführen können, in ihren ausgestellten trefflichen Werken zu studieren.

Die **Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst** bereitet für Mai und Juni eine **Ausstellung der modernen Schweizer Schule** vor, die unter absichtlicher Beschränkung in der Zahl der vorzuführenden Werke nur den Extrakt des Besten zu bringen gedenkt. Außer Hodler und Buri (welch letzterer auch das Ausstellungs-Plakat gezeichnet hat) soll die Gesamtheit der führenden Kräfte in bester Qualität vertreten sein. Die Ausstellung findet in den Festräumen des Wiesbadener Rathauses statt.

Aus dem hamburgischen Kunstleben. In einem Schreiben, das er an einen Hamburger Freund gerichtet, sagt M. v. Schwind u. a.: ».. . Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß in unserer Zeit das Wichtigere und Gedankenreichere mehr in Handzeichnungen niedergelegt ist als in Bildern.« Der Meisterschilderer des Märchens hat in dieser Bemerkung ein richtiges Verständnis auch für die Anforderungen der Wirklichkeit bewiesen. Zur Charakterisierung einer von großen Geschehnissen erfüllten Zeit reichen die Mittel des Malers wirklich nicht. Zu der räumlichen Begrenztheit, an die er gebunden ist, treten bei ihm die Schwere des Materiales, mit dem er rechnen muß, und die Forderungen der künstlerischen Ökonomik, die ihn zum Einhalten feststehender Grenzen zwingt. Er bleibt auf die Episode angewiesen. Der Griffelkünstler dagegen ist sozusagen der leichte Reiter seines Metiers. Dank der um soviel größeren Beweglichkeit seines Handwerksgerätes kann er das Fortschreiten einzelner Geschehnisse ebenso wie das inhaltreicher Zeitfolgen in beliebiger Ausführlichkeit zur sinnfälligen Erscheinung bringen.

Man hat diese grundlegende Verschiedenheit der Mitteilungsfähigkeit von Malerei und graphischer Kunst an den Ausstellungen erfahren, die anläßlich der Gedenkfeiern an die Befreiungskriege 1813—1814 in unserer Stadt verschiedenenorts veranstaltet worden sind. So hat die Kunsthalle in einem ihrer größten Säle eine Ausstellung von Gemälden veranstaltet, die Vorgänge aus den Befreiungskriegen zum Gegenstande hatten. Trotz der Riesenformate einzelner Leinwanden — so des figurenreichen Reiterbildes »General von Bennigsen hält mit seinem Stabe zu Pferde auf dem Heiligengeistfelde« von Wilhelm Tischbein und des von Figuren wimmelnden Schlachtenbildes »Der gefangene General Vandamme erscheint vor Kaiser Alexander und Friedrich Wilhelm III.« von Karl Rechlin — vermochten diese Tafeln nicht, dem Beschauer eine ähnlich abschließende Vorstellung von den Vorgängen und den Empfindungen der dargestellten Zeit zu bieten, wie sie fast jede der zahlreichen graphischen Ausstellungen in den Schaukästen der Zeitungen, der Kunsthandlungen, Antiquare usw. erbrachten. Denn hier leitete ein Blatt zu dem anderen über, es war also eine innere Bindung hergestellt, die dort fehlte. An diesen graphischen Ausstellungen waren beste Namen aus der alten Hamburger Künstlergemeinde beteiligt. Die Gebrüder Suhr, Hermann Kauffmann, Valentin Ruths, Hans Speckter, A. Mosengel, u. a. In Lithographien, schwarzen und farbigen Holzschnitten, Handzeichnungen, Radierungen, Aquarellen boten die Genannten reiche Schilderungen aus dem äußeren und inneren Erleben der Stadt. Aber nicht nur von Drangsalen wußten sie zu erzählen, auch von häuslichem Behagen sprachen sie, vom stillen Glück der Familie, von dem Leben und Treiben auf der Straße und auf dem Lande, von lustigen und ernsten Menschen, in denen ganze Geschlechter und Stände Verkörperung fanden. Und das zumeist in klarer und sauberer Ausführung, die den behandelten Gegenstand ersichtlich ausschöpfte. Eine mit dem Griffel niedergeschriebene Zeitgeschichte, die um so stärker wirken mußte, als sie des öfteren an das unmittelbar von dem Künstler selbst gehabte Erleben anknüpfte.

In dem von den zeichnenden Künsten in unseren Gedächtnisausstellungen erbrachten Nachweis von dem Vorhandensein einer über die Mitteilungsfähigkeit des Wortes weit hinausgehenden, ihnen eigenen Kraft ist eine nicht zu unterschätzende ernste Mahnung enthalten, das Zeichnen als Lehrgegenstand, nicht so wie dies jetzt vielfach beliebt ist, zugunsten des »Malens an sich« zu vernachlässigen.

Jährlich um Ostern und Weihnacht bietet die Kunsthalle in geschlossenen Ausstellungen eine Übersicht der Zuwendungen, an Schenkungen und Erwerbungen aus dem vorausgegangenen Viertel- oder Halbjahr. Diesmal hat sich der Kunst-Osterhase besonders freigebig erwiesen. Die »Hamburger Kunst« erhielt einen Zuwachs von acht Ölgemälden und einer Zeichnung von Ph. O. Runge, jenem leider in jungen Jahren (1810) verstorbenen Wolgast-Hamburger Künstler, der wohl als einer der ersten deutschen Wegweiser auf der Bahn der reinen Naturanschauung, wie sie in der Folge erst durch die Barbizoner Meister zu Ehren gekommen ist, angesprochen werden darf. Die zirka dreißig Bildnisse, Landschaften, Allegorien und zahlreichen graphischen Blätter, die die Kunsthalle von Runge besitzt, wenn sie auch in ihrem Wertgehalt auseinandergehen, legen doch übereinstimmend ein schönes Zeugnis ab von dem Bestreben dieses Künstlers, das von ihm niedergeschriebene Diktum: »Kinder müssen wir sein, wenn wir das Beste erreichen wollen«, in die Tat umzusetzen. Die Bildnisabteilung der Kunsthalle wurde mit dem von Max Liebermann gemalten überlebensgroßen Halbbildnis Gerhard Hauptmanns bedacht, das die zwischen Goethe und Richard Wagner pendelnde Ähnlichkeit des Rautendelein-Dichters überraschend betont. Der ohnehin reiche Besitzstand der Kunsthalle an deutschen Landschaftern des 19. Jahrhunderts erscheint um ein weiteres gefördert durch ein liebevoll durchgearbeitetes großes Baumbild von Ludwig Richter, »Genoveva«, vier Tafeln von dem Richterschüler H. F. Dreber, drei Tafeln des Fügernachfolgers Josef Rebell, vier Tafeln von Christian Morgenstern, diesem frühesten und frischesten Stimmungsmaler hamburgischer Herkunft, Einzelwerken von J. W. Schirmer, M. v. Schwind, Siegfried Bendixen, J. H. Schilbach, Ernst Fries. Die zirka 40 Tafeln starke Sammlung französischer Meister erhält in einem warm durchsonnten »Kornfeld«, einem frühen Werk von Alfred Sisley, einer prachtvoll durchleuchteten »Grotte« von Gustave Courbet, und einem lebensgroßen Reiterdoppelbildnis (Mutter und Sohn) von Renoir bedeutungsvollen Zuwachs. Ein duftig gemaltes landschaftliches Genre »Am Morgen«, eine der lieblichsten Erinnerungen an die Frühzeit F. v. Uhdes, vervollkommnet den Besitzstand unserer Kunsthalle an Werken zeitgenössischer deutscher Meister in wertvoller Weise.

Die Hamburger Kunsthalle besteht etwas über ein Vierteljahrhundert. Selbst wenn ihr unbegrenzte Kredite zur Verfügung stünden, wäre bei dem Festliegen der alten und großen Kunstbesitze ihr die materielle Möglichkeit benommen, mit den alten Kunstmuseen in rivalisierenden Wettbewerb zu treten. Aus dieser Not hat die Leitung unserer Kunsthalle eine Tugend gemacht und ihre Aufmerksamkeit — vorbehaltlich einiger weniger Ausnahmen —

auf den Erwerb der älteren und neueren Hamburger Kunst und der lebenden Künstler überhaupt eingeschränkt. In dieser Linie sind auch die neuen Zuwendungen gehalten. Nur in einem von dem Frans Hals-Schüler Ravensteyn gemalten Bildnis einer vornehmen Dame ist von dieser Regel abgewichen worden. *H. E. Wallsee.*

Paris. Die im Petit Palais veranstaltete **Ausstellung der Schule Davids** bringt wenig neues, ist aber doch interessant, weil sie recht eindringlich vor Augen führt, wie tot diese Schule für uns ist. Sie kommt uns nicht nur tot, sondern sogar totgeboren vor, und wir können gar nicht mehr begreifen, wie diese statuenhaften Leonidasse, Brutusse, Belisare und wie sie alle heißen, jemals den Beschauern wie lebendige und natürliche Menschen vorkommen konnten. Eher können wir uns mit den Bildnissen Davids befreunden, aber neues lernen wir aus ihnen nicht, so wenig wie aus den recht zahlreichen Arbeiten von Ingres, Girodet, Gros, Gérard usw. die alle im Louvre sehr vollständig vertreten sind, so daß uns das Herbeischaffen ihrer in anderen Museen oder Privatbesitz aufbewahrten Arbeiten nichts neues bringen kann. Die einzige Überraschung bieten uns drei Bilder von Fragonard, nicht von Honoré, dem schlüpfrigen Maler tändelnder Liebesszenen, sondern von seinem Sohne Alexandre, den wahrscheinlich die eiserne Fuchtel Davids umgebracht hat. Die hier gezeigten drei Bilder, die Versammlung des Tiers-Etat, Maria Theresia im ungarischen Reichstag und die Versammlung des Nationalkonvents, worin der Pöbel dem Vorsitzenden das Haupt eines Abgeordneten auf einer Pike vorhält, sind nicht Ausläufer Davids, sondern Vorläufer von Delacroix; Meisterwerke in Farbe und Beleuchtung, die uns mit Staunen und Bewunderung füllen, denn die verschiedenen Jahrhundertausstellungen der letzten Jahrzehnte hatten uns den jüngeren Fragonard nicht von dieser Seite gezeigt. Er muß jetzt neben Géricault als Bahnbrecher der romantischen Malerei eingeschätzt werden.

Die **Pariser Unabhängigen.** Die Ausstellung der Pariser Unabhängigen hat in diesem Jahre 3500 sogenannte Kunstwerke aufgebracht, fast lauter Ölgemälde, nur sehr wenige Skulpturen und Griffelkunstblätter und gar keine Architektur. Die Baukunst ist ja leider heutzutage in Frankreich sozusagen überhaupt keine Kunst mehr, sondern eine technische Wissenschaft, die man in der Schule erlernen kann, und so muß die einstige Königin der Künste sich mit einem Plätzchen im Hinterstübchen begnügen. Die Malerei aber steht an der Spitze, und wie man sich bei den Unabhängigen überzeugen kann, ist der Kubismus vorläufig noch Trumpf. Die hervorragende Rolle der Malerei und gerade dieser Malerei läßt sich offenbar daraus erklären, daß zu ihrer Ausübung so gut wie gar kein Talent und ebensowenig Fleiß und Wissen erforderlich ist. Jeder kleine Junge und erst recht jedes kleine Mädchen kann solche Striche, Linien, Punkte, Dreiecke, Kreise usw. auf eine Leinwand oder ein Stück Papier schmieren, und erwachsene Menschen können derartige Kunstwerke tagtäglich zu Dutzenden verfertigen, wenn sie nichts Besseres zu tun haben. Seit man angefangen hat, die Zeichnung zu verachten, ist die Malerei zu einer der am leichtesten auszuübenden Künste geworden, und die jungen oder nicht mehr jungen Damen, die früher Sofaschoner und Schlummerkissen häkelten und stickten, malen jetzt alle Bilder, weil das bei weitem leichter und schneller geht und obendrein mehr Ansehen und Achtung verschafft. Früher, als man nicht nur zuerst eine Skizze machen, sondern auch jede Einzelheit des Bildes aufs gründlichste durchzeichnen mußte, zuerst auf ein kleines Blatt Papier, dann auf einen großen Karton, endlich auf die Leinwand, da war die Malerei eine schwierige Sache, mit der man sich nicht so gerne die Finger beschmutzte. Jetzt nimmt man gleich die Leinwand zur Hand und setzt die Farben darauf, und es müßte mit dem Henker hergehen, wenn man da nicht manchmal etwas zustande brächte, das dem Auge gefiele.

Der Kubismus ist also noch Trumpf, aber schon wird von einem neuen Ismus als seinem Nachfolger gesprochen. Dieser neue Ismus ist allerdings im Grunde ein alter Bekannter, denn sein Erfinder, der in Paris als französischer Schriftsteller wirkende Rumäne Guillaume Apollinaire, hat schon vor einem halben Jahre in einer Vorlesung auseinandergesetzt, daß der Orphismus oder Orpheismus die bedeutendste Abart des Kubismus sei. Obgleich wir damals der Vorlesung beigewohnt und den Worten Apollinaires gelauscht haben, ist uns nicht mehr recht erinnerlich, aus welchen Gründen Apollinaire dieser Kunstübung ihren Namen gab, und wodurch der Orphismus sich von anderen Ismen unterscheidet, doch glauben wir uns zu erinnern, daß sein Merkmal darin besteht, daß er überhaupt nichts Existierendes darstellt, sondern einzig und allein aus dem Hirne oder der Phantasie des Künstlers entspringt. Also etwas, wobei man sich absolut nichts Wirkliches vorstellen kann, ist orphistische Malerei.

Obgleich er selbst sich dagegen wehrt, zu den Kubisten oder sonst irgendwelchen Isten gerechnet zu werden, wird man schließlich doch den Tschechen Franz Kupka als den obersten Orphisten bezeichnen müssen. Kupka möchte mit bestimmten Farben, bestimmten Linien auf unser Auge wirken, wie ein bestimmter Ton, ein Akkord auf unser Ohr wirkt. Nicht mehr das durch Farbe und Linie hervorgebrachte Abbild irgend eines wirklichen Gegenstandes soll uns interessieren, sondern der Strich, die Farbe an sich. Damit zergrübelt dieser ausgezeichnete und vortrefflich veranlagte Künstler, der keineswegs zu den sehr zahlreichen »Fumistes« gehört, die sich über die Beschauer, das Publikum und die Kunst selbst lustig machen, sich den Kopf, vermutlich zu seinem und unserm Schaden. Denn ehe wir und die anderen gewöhnlichen Menschen zum Verständnisse einer solchen transzendentalen, von allem Irdischen und Körperlichen losgelösten Kunst herangebildet werden können, hätte Kupka uns eine Menge schöner und sterblichen Menschen verständlicher Kunstwerke schenken können. Die übrigen Kubisten und Orphisten verlocken uns weder zur Nennung ihres Namens noch zu einem Bedauern ihrer Tätigkeit, denn fast alle sind sie skrupellose Streber, die auf diesem marktschreierischen Wege die Aufmerksamkeit des Publikums zu erlangen suchen, nachdem es ihnen auf anderen ehrlicheren Wegen nicht gelingen wollte. *K. E. Sch.*

SAMMLUNGEN

In der **Dresdner Gemäldegalerie** hat Direktor Posse für den Monat April in der Vorhalle des ersten Obergeschosses alle Gemälde ausgestellt, die während seiner Amtszeit für die Galerie erworben worden sind. Zu dauernder Aufstellung gewährt die Galerie keinen Platz; glücklicherweise hat Staatsminister Dr. Beck kürzlich angekündigt, daß dem nächsten sächsischen Landtag bereits eine Vorlage für den Bau eines neuen Museums für moderne Kunst zugehen soll. Der Vorraum, in dem die Gemälde aufgestellt sind, stellt ein neues wohlgelungenes Stück der Erneuerungsarbeiten Posses in der Galerie dar: die Decke ist in ihren ornamentalen Teilen wesentlich vereinfacht, die Wandfüllungen sind mit dunkelgrünem, eigens für die Galerie hergestellten Stoff bespannt, Pfeiler und Decke sind in grauem Ton gehalten; die Scherwände, die früher an die Wand anschlossen, sind freigestellt, so daß sich

der Eindruck einer wirklichen Galerie ergeben hat. Die ganze neue Einrichtung wirkt geschmackvoll und vornehm. Sie bildet eine gelungene Vorstudie für die Erneuerung der längeren Galerie an der Nordseite des Gebäudes, wo hauptsächlich die Niederländer untergebracht sind. Die neuerworbenen Gemälde — im ganzen 26 Stück — sind teils aus den bewilligten Staatsmitteln, teils durch den akademischen Rat aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung angekauft, teils der Galerie als Geschenke zugegangen. In der Qualität sind bei diesen verschiedenen Gruppen erhebliche Unterschiede bemerkbar. Direktor Posse hat es sich angelegen sein lassen, aus Staatsgeldern nur Bilder ersten Ranges und solche, die die betreffenden Meister charakteristisch vertreten, anzukaufen. Da ist das schon kürzlich gewürdigte große Stilleben mit dem Totenkopf von Carl Schuch, ein Meisterwerk ersten Ranges. Da ist weiter das lebensgroße Bildnis des Domherrn von Schröder von Ferdinand von Rayski, das bedeutendste Werk dieses hervorragenden Dresdner Meisters der Bildniskunst, der 1906 in Berlin neu entdeckt wurde. Das Bildnis stammt aus dem Jahre 1843 und erregte damals wie auch heute wieder die allgemeine Bewunderung. Zu diesen beiden Hauptstücken kommt das vortreffliche Städtebild von Gerrit Adriaensz Berckheyde, das bei der Versteigerung der Galerie Weber erworben wurde (Ansicht einer Straße in Haarlem mit dem Dom), ferner eine Kreuztragung von Lucas Cranach d. Ä. von 1515, die durch Tausch aus der Heil- und Pfleganstalt Sonnenstein in die Galerie kam, eine kleine feinmalerische Landschaft aus Roms Umgebung (Olevano) von Louis Gurlitt und eine sehr bemerkenswerte Bildnisgruppe von Johann Schenau, der von 1777—1806 Direktor der Dresdner Kunstakademie war: dargestellt ist die Familie des Kurfürsten Friedrich August des Gerechten von Sachsen im Jahre 1772 in reicher farbenprächtiger Rokokotracht. Ein so figurenreiches Bild dieser Art — im ganzen sind mit der Dienerschaft 18 Personen dargestellt — war von Schenau bisher überhaupt nicht bekannt. Als Geschenk des Dresdner Museumsvereins, der auch zu dem Stilleben von Schuch erheblich beigesteuert hat, ging der Galerie das Selbstbildnis von Hans von Marées im japanischen Mantel zu, das der Künstler während seines Dresdner Aufenthalts im Jahre 1872 gemalt hat. Weiter sind als Geschenke zu verzeichnen eine grau in grau gemalte, höchst lebendige Bauernschlägerei von Adriaen van der Venne, eine Lagerszene von Palamedesz (1631), ein Salvator Rosa, ein gutes dekoratives Bild (Abwehr) von Ludwig von Hofmann und zwei Schauspielerbildnisse: Wilhelmine Schröder-Devrient von dem Berliner Carl Begas (1848) und Felix Schweighofer als Baron de la Musardière in Fifi, gemalt im Januar 1895 von Hermann Kaulbach. — Am wenigsten erfreulich sind die Ankäufe aus der Pröll-Heuer-Stiftung, nicht weniger als 13 Stück, von denen die Mehrzahl für die Galerie überflüssig sind. Hervorzuheben sind: ein vorzügliches weibliches Bildnis von Wilhelm Trübner aus dem Jahre 1876 (zum Teil aus Galeriegeldern gekauft), ein ebensolches von Ferdinand Hodler, das große monumentale Gemälde Totentanz von Anno Neun von Albin Egger-Lienz in Weimar und der Buchenwald von Ferdinand Klimt, wenngleich dieses Bild als recht wenig charakteristisch für den Wiener Meister bezeichnet werden muß. Unter den noch übrigen Bildern befindet sich recht viel Mittelgut, mit dem die Galerie nicht viel Staat machen kann. Im Interesse des Rufes der Dresdner Galerie ist darum zu wünschen, daß auch der akademische Senat als Verwalter der Pröll-Heuer-Stiftung sich daran gewöhnt, künftig weniger, aber nur Gemälde höchster Qualität anzukaufen.

Düsseldorf. Die **Kunsthalle** erwarb auf der Auktion der Düsseldorfer Sammlung August Stein bei M. Lempertz (P. Hanstein) in Köln ein großes Tierbild von Carl Seibels († 1877) und die »Parkpromenade« von Oswald Achenbach.

Köln. Im **Wallraf-Richartz-Museum** sind in den letzten Wochen bedeutende Veränderungen vollzogen worden. Infolge des Ankaufes der Seegerschen Leibl-Sammlung waren aus den Gemäldesälen des ersten Geschosses zahlreiche Bilder, meistens der Düsseldorfer Schule, provisorisch entfernt worden, eine notgedrungene Maßregel, die merkwürdigerweise zu einem heftigen Preßfeldzuge gegen die Direktion geführt hat, worüber seinerzeit hier berichtet wurde. Die Platzfrage ist jetzt dadurch geregelt worden, daß aus den fünf Sälen des Erdgeschosses sämtliche Gipsabgüsse nach antiken und mittelalterlichen Skulpturen in das Depot abgewandert sind. In sehr geschmackvoller Weise wurden, nach gründlicher Wiederherstellung und Ausmalung der schönen, hellen Räume, die Exilierten der oberen Bildersäle in verschiedenen Gruppen vereinigt, deren eine die Genrebilder und Porträts, die andere die Landschaften umfaßt. Erst jetzt wird die Entwicklung der deutschen Historienmalerei, zumal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in anschaulicher Weise vor Augen geführt und es zeigt sich in der neuen geräumigeren Aufstellung, daß manche Gemälde, die früher als »alte Bekannte« hingenommen und kaum kritisch betrachtet wurden, auch Vorzüge malerischer Art aufweisen, die geeignet scheinen, zu einer gerechteren als der bisher üblichen Anschauung zu führen. Pilotys »Galilei im Kerker« wird man freilich auch jetzt keinen Geschmack abgewinnen können, aber beispielsweise überraschen des Schweizers Stückelbergs »Romeo und Julia auf dem Dorfe«, des Düsseldorfers Carl Ferdinand Sohn und des Hamburgers Günther Gensler Bildnisse zum mindesten durch eine gewisse Kultiviertheit. Unter den Landschaftern wird mit besonderer Wärme Karl Friedrich Lessing begrüßt, dessen romantischer Grundzug deutlich absticht vom Klassizismus der Quaglio, Reinhart und Schirmer. Von den späteren Düsseldorfern, wie den beiden Achenbachs, findet man leider nur »Galeriebilder« — man möchte wünschen, daß hier eine Ergänzung nach der Seite des Intimen hinzutrete. Von den in den fünf neuen Sälen vertretenen Künstlern seien noch genannt die Schüler Wilhelm Schadows: J. Schrader, Chr. Köhler, Chr. Böttcher und E. Bendemann mit den »Trauernden Juden«, ferner W. Camphausen, Oskar Begas, O. Schwerdgeburth, Plockhorst, Defregger, Vautier, Salentin, Ch. Webb und A. Legros (»Die Geographiestunde«). Die geschickt verteilten Marmorbüsten verdienter Kölner Bürger vermehren die historische Stimmung, die diesen Sälen mit den Lieblingsbildern des Kölner Publikums ohne Gewaltsamkeit aufgeprägt ist.

London. Mr. Arthur Morrisons Sammlung japanischer und chinesischer Malereien, die bedeutendste ihrer Art in England, wurde von einem nicht genannt sein wollenden Kunstfreund als Geschenk dem British-Museum überwiesen. Die Kollektion besteht aus 600 japanischen und 50 chinesischen Malereien, die sich in der Zeit der Herstellung vom 10. bis zum 19. Jahrhundert verteilen, so daß die großen Schulen sämtlich vertreten sind. Merkwürdigerweise füllt diese Sammlung alle Lücken im British-Museum ergänzend aus, da erstere am stärksten, wo letztere am schwächsten ist. So besitzt z. B. das British-Museum aus der »Korin-Schule« nur ein einziges ziemlich belangloses Beispiel, während die Morrison-Sammlung deren sechs und zwar ersten Ranges enthält. Gerade diese Schule ist aber eine der wichtigsten und eigenartigsten, da sie sich von dem klassischen Einfluß Chinas befreite. Von

Sotatsu, dem unmittelbaren Vorgänger Korins, sind neun gute Arbeiten vorhanden. In der chinesischen Abteilung der Kollektion befindet sich ein Werk von Mokkei, das einzige in England bekannte. Es stellt einen Tiger mit landschaftlichem Hintergrund, Bäumen und Strom dar. Der genannte Künstler galt als der vorzüglichste Klassiker seiner Zeit und wurde von den Japanern ungefähr ebenso hoch angesehen wie in Europa die alten griechischen Bildhauer. Aus derselben Periode, dem 12. Jahrhundert, ist ein interessantes Gemälde von Chên-yung vorhanden, der als der berühmteste Darsteller von Drachenbildern gefeiert wird. Mr. Morrison hatte annähernd 20 Jahre gebraucht, um seine Kollektion anzulegen, und hierbei kam ihm besonders zustatten, daß alle seine Mitbewerber, namentlich die französischen in der Hauptsache nicht Originalgemälde, sondern Stiche nach denselben sammelten. *O. von Schleinitz.*

STIFTUNGEN

Kölnische Kunstpflege. Der verstorbene Kölner Großindustrielle Geheimrat Heidemann hat dem Wallraf-Richartz-Museum und dem Kunstgewerbeverein je 50000 M. testamentarisch vermacht. Gleichzeitig wurde bekannt, daß die dem Ehrenbürger der Stadt Köln, Domkapitular Prof. Schnütgen, an seinem 70. Geburtstage übergebene Stiftung, die aus Beiträgen angesehener Kölner Bürger besteht, die Höhe von 95000 M. erreicht hat. Die Zinsen sollen hauptsächlich der Ergänzung der Bestände des Schnütgen-Museums dienen.

VERMISCHTES

Die ausgezeichnete Bildhauerin **Jenny von Bary-Doussin,** deren Wirken Max Lehrs im Novemberheft 1911 der »Zeitschrift für bildende Kunst« gewürdigt hat, hat den Auftrag erhalten, für die Aula der Münchener Universität eine Büste des Prinzregenten Ludwig von Bayern zu schaffen. Kürzlich sind auch zwei andere neue Arbeiten der Künstlerin öffentlich ausgestellt worden: Büsten Richard Wagners für die Theater zu Braunschweig und Magdeburg.

Mannheim. Die große **Abschlußversammlung** des zweiten Jahres des **freien Bundes zur bildenden Kunst** wurde ein großes Ereignis. Musik, Dichtung und bildende Kunst wirkten zusammen, um die von Tausenden besuchte Versammlung im Nibelungensaal zu einem Eindruck von feierlicher Würde zu gestalten. Herbert Eulenberg hatte einen zeitgemäßen Prolog gedichtet und Direktor Wichert zeigte die Pläne für das neue Museum, die von Bruno Schmitz stammen. Die architektonische Gesamtgestaltung des Äußeren ist von den beiden Gesichtspunkten geleitet: dem (ebenfalls von Bruno Schmitz errichteten) Rosengarten ein architektonisches Äquivalent am großen Friedrichsplatze zu verleihen und eine organische Verbindung des bestehenden Kunsthallenbaues mit dem neuen Museum herzustellen. Beides ist dem Künstler glänzend gelungen. Die Innengestaltung der Räume (Oberlicht- und Laternensäle) ist von den neuesten museumstechnischen Grundsätzen aus bestimmt; eine bedeutungsvolle Neuerung erhält der Bau durch eine große, in feierlichen Proportionen gehaltene Halle, dem »Saale der Stadt«, in dem die Besucher des Museums zum Gespräch und zur Versammlung ihren Platz finden. Bereits im Herbst dieses Jahres wird mit dem Bau begonnen werden. — Die Kunsthalle hat zurzeit einen mächtigen Anziehungspunkt durch die Ausstellung dreier bedeutender Werke Anselm Feuerbachs: des Hafis vor der Schenke (1852), des Kinderständchens (1860) und der stehenden Iphigenie. — Am 4. Mai findet die Eröffnung der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in den Räumen der Kunsthalle und des Kunstvereins statt. Die Zusammensetzung der Jury ist wie folgt: Max Clarenbach, Prof. Carlos Grethe, Prof. von Habermann, Prof. Th. Hagen, Prof. H. Hahn, Ferdinand Hodler, Graf von Kalckreuth, Gustav Klimt, Geh. Rat Max Klinger, Geh. Rat G. Kuehl, Prof. Max Liebermann, Prof. Max Slevogt, Prof. Franz von Stuck, Prof. W. Trübner, Prof. Tuaillon. *W. F. St.*

Der Berliner Kunstsalon von **Paul Cassirer** wird am 1. Juli in **Köln** eine Zweigstelle eröffnen. Es sind bereits Räume in bester Lage der Stadt, nahe Dom und Museum, gemietet. Diese Neugründung steht wohl im Zusammenhang mit der kürzlich erfolgten Schließung der Ed. Schulteschen Kunstsäle in Köln. Voraussichtlich wird der **Kölnische Kunstverein,** dessen Ausstellungen durch die Ungunst der Räume im Wallraf-Richartz-Museum recht beeinträchtigt sind, mit dem neuen Unternehmen verschmolzen werden.

Über den Bildhauer **Bernhard Afinger,** der vor 100 Jahren am 6. Mai 1813 in Nürnberg geboren wurde, und den Rauch 1840 nach Berlin führte, wo er am 25. Dezember 1882 starb, hat sein Sohn eine mit einer schönen Radierung geschmückte Gedächtnisschrift herausgegeben.

LITERATUR

Unter dem Titel **»Art in America«** erscheint jetzt in New York im Verlag F. Fairchild Sherman eine Kunstgeschichtliche Vierteljahrsschrift, deren Herausgeber Wilhelm R. Valentiner ist. Die erste Nummer (Januar 1913) enthält einen Aufsatz von Wilhelm Bode über das früheste datierte, gegenwärtig (wohl in amerikanischem?) Privatbesitz befindliche Bild Rembrandts, ein Tobias mit seiner Frau und der gestohlenen Ziege. Das Gemälde, dessen Besitzer nicht genannt wird, weist in der unteren Ecke links das Monogramm RH und die Jahreszahl 1626. Ein weiterer wichtiger Aufsatz des Heftes ist der von Valentiner über den nicht sehr bekannten Rembrandt-Schüler Esaias Boursse. Während Druck und Ausstattung der Zeitschrift im allgemeinen befriedigend sind, können sich die Abbildungen mit solchen in deutschen Kunstzeitschriften an Qualität keineswegs messen. Dies ist um so mehr zu bedauern, als die meisten abgebildeten Kunstwerke bisher unpubliziert sind. *th.*

FORSCHUNGEN

Giovanni Biasiotti publiziert im Märzheft des Bollettino d'Arte einige Reste der **Fresken,** die nach dem Zeugnis Vasaris von **Benozzo Gozzoli** in der alten Cappella di S. Michele e di San Pietro in vincula in S. Maria Maggiore zu Rom gemalt wurden. Von diesen fast ganz in Vergessenheit geratenen Arbeiten, die in den vier Abteilungen des Kreuzgewölbes die vier Evangelisten darstellten, hat sich der hl. Lukas recht gut erhalten, so daß man ihn auch mit stilkritischen Gründen für Benozzo in Anspruch nehmen kann. Auf Grund des Erbauungsdatums der Kapelle und durch einen Vergleich mit anderen Werken des Künstlers gewinnt Biasiotti für die Malereien dieser Kapelle als ungefähres Entstehungsdatum die Zeit zwischen 1447 und 1449. *—l.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 31. 2. Mai 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE UMGESTALTUNG DER GEMÄLDEGALERIE DES WIENER HOFMUSEUMS.

II.*)

Der zweite Italienersaal und die meisten der zugehörigen Kabinette sind rot bespannt, eine Farbenwahl, die nicht als ganz so glücklich bezeichnet werden kann wie die im ersten Saale mit seinen Kabinetten. Rot ist eine viel zu ausgesprochene Farbe, um alle Bilder günstig zur Erscheinung zu bringen. Tatsächlich wirken denn auch manche von den Gemälden trüb und stumpf auf dieser zu kräftigen Unterlage. Außerdem ist auch der Durchblick aus den »grünen« Kabinetten in die »roten« oder umgekehrt für das Auge irritierend. Doch soll diese Feststellung kein Vorwurf sein, denn jeder, der mit solchen Dingen einmal zu tun gehabt hat, weiß, welch ein Hazardspiel die Auswahl einer passenden Wandfarbe ist, da die Farbe, die im Probestreifen vorzüglich zu passen schien, dann in der Gesamtwirkung enttäuscht. Jedenfalls scheint aus all den verschiedenen Versuchen in den verschiedenen neugehängten Bildergalerien zu resultieren, daß nach unserem heutigen Geschmack die neutralsten, wenigst ausgesprochenen Farben als die für die Bildwirkung günstigsten erscheinen. Die alten Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts umgingen diese schwierige Klippe, indem sie die Bilder Rahmen an Rahmen aufhängten, so daß gar kein Wandgrund dazwischen sichtbar blieb. Das 19. Jahrhundert hat die Sammlungen dann je nach dem zeitweiligen Geschmacke arrangiert, und es scheint mir, daß die Verwendung satter, leuchtender Wandfarben noch auf die Geschmacksrichtung der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurückgeht, wo man die Bilder nur als kostbare Dekoration prunkvoller Räume ähnlich wie Teppiche u. a. verwendete, wo es weniger auf das Bild als Einzelobjekt als auf die Erzielung eines luxuriösen malerischen Gesamteindruckes ankam. Unsere Stellung zum alten Kunstwerke hat sich heute völlig geändert, was sich schon darin äußert, daß wir die Bilder minderer Qualität, die dem früheren Geschmack schon als Quantität zur Erreichung überwältigender Fülle und Pracht noch nötig waren, nach Möglichkeit ausscheiden und dem Qualitätsbilde die höchste Wirkung zu verleihen trachten. Ein moderner Architekt, den man bei der Hängung einer Sammlung zu Rate ziehen würde, würde wahrscheinlich als besten Hintergrund ein gebrochenes Weiß empfehlen. Ich bin sicher, daß die Bilder in ungeahnter Weise gewinnen würden.

Doch wir wollen nun den Rundgang durch die neuen Säle wieder aufnehmen. Der zweite Saal ist im allgemeinen zweireihig behängt, und zwar wieder so wie der erste, daß die bessern Bilder in der untersten Reihe, in Augenhöhe angebracht sind. Über dieser Doppelreihe von Bildern ist in größerer Höhe noch in friesartiger Anordnung eine Reihe von dekorativen Bildern größern Formates aus der spätern Venezianischen Schule (Domenico Tintoretto, Werkstattbilder Paolo Veroneses, Palma Giovine usw.) untergebracht. Über diesen Wechsel der Wandhöhe zwischen dem ersten und dem zweiten Saale ließe sich streiten, zumal man die meisten Bilder in dieser obersten Reihe lieber in der Studiensammlung als in der Schausammlung, die doch vorzüglich Bilder ersten Ranges enthalten soll, gesehen hätte. Doch mögen bei der Aufnahme dieser Bilder triftige Gründe mitgesprochen haben, die eine zu starke Entleerung der Säle als nicht opportun erscheinen ließen.

Die Mitte der Eingangswand ist der hl. Justina mit dem Einhorn von Moretto zugewiesen, die umgeben ist von Porträts von Licinio, Moroni und der Grablegung von Savoldo. Ein interessantes (bezeichnetes) Männerbildnis von Bern. Licinio (Nr. 221 a) ist aus dem Depot hervorgeholt worden. Die Hauptlängswand zerfällt in drei Gruppen: links hängen um den hl. Zacharias von Bonifazio (Nr. 226) der hl. Sebastian, Fabian und Rochus (Nr. 263) und die Anbetung (Nr. 276) von Giac. Bassano, sowie Bilder von Schiavone. Das Zentrum der dem Jac. Tintoretto gewidmeten Mittelgruppe bildet der prächtige Philosoph (Nr. 239a), der zur Serie in der Sala dei Filosofi im Palazzo Ducale in Venedig gehört und bisher stets im Depot sich befunden hatte, nun aber in prächtiger Weise die lange Saalwand beherrscht. Links von ihm hängen (in der untern Reihe) Herkules und Omphale (Nr. 254), der große Hieronymus (Nr. 417: Umtaufe, früher Palma Giov.) und das Porträt von Seb. Veniero (236), rechts das Porträt Nr. 244, die Susanna (239) und das Porträt von Barbaro (224). Die rechte Gruppe dieser langen Wand bilden die Anbetung von Paolo Veronese (389) und die junge Frau von Bordone (248). Die Mitte der dritten, kurzen Wand des Saales nimmt die große Verkündigung von Veronese (404) ein, umgeben von Porträts von Leandro Bassano, A. Badile u. a. Die Mitte der vierten, langen Wand nimmt beherrschend die Salbung Davids (393) von Batt. Zelotti ein, die nach ihrer Herunterholung aus früherer himmelhoher Höhe zu einer neuen Bedeutung auferstanden ist. Rechts und links davon hängen in zwei Reihen Werke von Paris Bordone, Veronese (die Judith Nr. 391, früher Batt. Zelotti genannt) und die Beweinung von Palma Giovine (419).

Die erste Abteilung des zweiten Kabinetts (rot) ist hauptsächlich dem Lotto gewidmet. In der Mitte der

---

*) Vgl. Kunstchronik Nr. 24.

linken Wand hängt der »Mann mit der goldenen Tierpranke in der Hand« (215), umgeben von kleineren Bildern von Lotto (darunter Nr. 1528, die »Kirchliche Allegorie« eine Umtaufe, früher J. Rottenhammer), von Schiavone und Palma Giovine. Die Mitte der rechten Scherwand beherrscht die farbenglühende Madonna mit Heiligen (214) von Lotto, links Nr. 212, »Ein junger Held« (heute »Venezianisch, Anf. des 16. Jahrhunderts« genannt, früher Pellegrino da San Daniele), rechts der Aristoteles von Savoldo. Die linke Wand des folgenden länglichen Mittelteils des zweiten Kabinetts enthält in der Mitte die Anbetung von Schiavone (261), rechts und links das Männerporträt (255) und die Lucretia (234) von Jac. Tintoretto. An der Längswand hängen in der untern Reihe (von links nach rechts) der barmherzige Samariter (283) von Fr. Bassano, der »Mann im Lehnstuhl« (230) von J. Tintoretto, Christus vor dem Hause des Jairus (396) von Veronese (Mitte), das Porträt Nr. 250 von J. Tintoretto und die frühe, bassaneske Anbetung (272) von Greco. In der Reihe darüber kleinere Bilder von Fr. Bassano u. a. Die rechte Scherwand nehmen drei Porträts von J. Tintoretto (Nr. 235, 242, 245) und die Anbetung (Nr. 183) von Cesare Vecelli (Umtaufe, früher Tizian) ein, darüber Bilder von Schiavone. In der dritten Abteilung des zweiten Kabinetts hängen die besten kleineren Bilder und Skizzen von den Bassani, von Schiavone, Palma Giovine, Paolo Farinato, die aus dem großen Besitze der Sammlung gerade an diesen Bildern so ausgewählt wurden, daß man von der großen Malkunst dieser Venezianer, von denen früher allzugroße Massen qualitativ recht ungleicher Bilder in beängstigender Menge beisammen hingen und den Eindruck verwirrten, nun den höchsten Eindruck empfängt.

Das folgende Kabinett III (zwei Abteilungen), das (wie das vierte) den mittelitalienischen Schulen eingeräumt ist, ist wieder grün bespannt wie Saal I. An der Mittelwand der ersten Abteilung hängt, allein, die Madonna im Grünen von Raffael. In der Mitte der linken Scherwand die hl. Familie (Nr. 46) von Franciabigio, umgeben von (zum Teil recht schwachen) Bildern von Sarto, Pontormo, Mazzolino usw. Neu aus dem Depot hinzugekommen ist Nr. 84a, Christus und die Samariterin, »Ferraresisch um 1520«. In der Mitte der rechten Wand die Maria mit den zwei Heiligen von Perugino, links und rechts Bilder von Perugino und Parmigianino (Nr. 65 und 66). Die zweite Abteilung dieses Kabinetts bietet an der Mittelwand der schönen Beweinung (39) von Sarto einen unvergleichlich besseren Platz als früher; rechts und links davon zwei kleine Bildchen von Parmigianino (57 und 58). Die linke Scherwand zeigt in der Mitte das große Porträt des Baglione (67) von Parmigianino, flankiert von den hl. Familien von Vasari (93) und Sodoma (51). Zwischen Tür und Fenster hat der berühmte bogenspannende Amor von Parmigianino seinen Platz gefunden.

Das Eckkabinett IV, das durch die tote Ecke zwischen den Fenstern besondere Schwierigkeiten gemacht hat, ist ebenfalls grün bespannt (wie auch das folgende). Die linke bestbeleuchtete Wand trägt die drei großen Altarbilder von Perugino (27), Fra Bartolomeo (41, in der Mitte) und Francia (47). An der rechtwinklig dazu stehenden Wand hängen Bilder von Fra Bartolomeo, Pontormo, Salviati u. a. Hier ist Nr. 98a, Christus und die Tochter des Jairus, »Florentinisch, 16. Jahrhundert«, aus dem Depot hinzugekommen. Die dunkle Ecke zwischen den zwei Fenstern wurde so überwunden, daß man diese Ecke durch eine Scherwand abschnitt, wodurch freilich das Licht immer noch nicht ausreicht, um die Bilder gut zur Geltung zu bringen. Doch bei solchen vom Architekten von Grund aus verpfuschten Sälen hört alle Kunst und aller Witz des Museumsbeamten auf. An dieser schiefen Wand hängt in der Mitte ein Altarbild aus der Werkstatt von S. Marco (38), links die außerordentlich interessante hl. Familie (49) von Bronzino, für die man ein besseres Licht gewünscht hätte, rechts die hl. Margarete (31) von Giulio Romano.

Die erste Abteilung des Kabinetts V wurde den kleinen florentinischen und oberitalienischen Bildern des 15. Jahrhunderts, die leider den schwächsten Teil der Sammlung bedeuten, überlassen. An der linken Wand in der Mitte der kleine Benozzo (26), darüber Nr. 84 Madonna, »Ferraresisch 15. Jahrhundert« (Umtaufe, früher Mailändisch), umgeben von Porträts von de Predis und Costa. An der rechten Wand hängt in der Mitte das schönste Bild dieser Abteilung, der hl. Sebastian von Mantegna, links davon (in der untern Reihe) zwei neu hinzugekommene Grisaillen von Mantegna, die Opferung Isaaks (81a) und David als Sieger über Goliath (81b), rechts der Leichnam Christi (90) von Cos. Tura (Umtaufe, früher Zoppo). In der oberen Reihe die Kopien nach Mantegnas »Triumphzug Cäsars«, auf deren Aufstellung man gerne verzichtet hätte.

Die zweite Abteilung des fünften Kabinetts wird durch die beiden, trotz ihres schlechten Zustandes immer noch herrlichen Bilder Correggios, der Jo und des Ganymed, die je in der Mitte der beiden Seitenwände hängen, im Eindruck bestimmt. Was sich sonst in diesem Raume befindet, Arbeiten von Ces. da Sesto, Luini, Solario (Nr. 82a Salome, neu hinzugekommen), kann dagegen nicht aufkommen. Nur die ganz prächtige Bekehrung Sauls von Dosso Dossi (68a), die ebenfalls aus dem Depot hervorgeholt wurde und über der Ausgangstüre dieses Kabinetts sehr wirkungsvoll angebracht wurde, vermag daneben zu interessieren.

So müssen wir auch diesen zweiten Rundgang mit dem Ausdruck der Befriedigung schließen, ein Gefühl, das schließlich trotz der eingangs geäußerten Bedenken und trotz des gelegentlich empfundenen Wunsches, die Sichtung der Bilder möchte eine noch strengere und radikalere gewesen sein, überwiegt und den Wunsch rege werden läßt, der Galerieleitung möchte es bald vergönnt sein, ihre reformatorische Tätigkeit auch auf die anderen Abteilungen der Sammlung zu erstrecken. Die Säle der italienischen Barockmeister sind schon »in der Arbeit«. Hoffentlich können wir bald über ihre Eröffnung berichten.

Anhang: Zur Ermöglichung einer genauen Orientierung über den derzeitigen Bestand der in den beiden Italienersälen samt Kabinetten ausgestellten Bilder mögen

hier auch noch die Nummern jener Bilder Platz finden, die ausgeschieden wurden und zurzeit nicht ausgestellt sind; es sind das die Nr. 6, 8, 11, 18, 23, 28, 35—37, 40, 42, 43, 53, 55, 56, 70, 71, 92a, 94, 95, 97, 99, 101, 102, 108, 111, 135, 144, 149, 151, 152, 155, 156, 159, 185, 189, 192—196, 198—204, 206, 209—211, 222, 228, 229, 232, 237, 238, 243, 251, 253, 257—260, 262, 265—268, 270, 271, 273, 275, 278, 280, 281, 286, 289—301, 304, 305, 307, 311, 313, 314, 316—327, 333, 348—351, 383, 384, 392, 401, 403, 405, 416, 418, im ganzen 125 Bilder.

O. P.

PERSONALIEN

Verleihung der **Villa-Romana-Preise.** Die Jury der diesjährigen Deutschen Künstlerbund-Ausstellung in Mannheim erkannte die Villa-Romana-Preise (ein Jahr freier Aufenthalt in Florenz und 2000 Mark Beihilfe) dem Bildhauer **Erich Stephan** in Berlin und dem Maler **Karl Caspar** in München zu. Es lagen 198 Bewerbungen vor. Der dritte Preis, der an einen Graphiker gelangt, wird Anfang Mai vergeben werden.

Dresden. Zum Direktor der Sammlungen der Königlichen Sekundogenitur (Kupferstichsammlung des Königs Friedrich August II. und Bibliothek) wurde als Nachfolger von Prof. Dr. F. von Schubert-Soldern **Dr. Emil Waldmann** ernannt. Waldmann, der 1880 in Bremen geboren wurde, war als Assistent am Kupferstichkabinett in Göttingen, dann am Museum in Bremen tätig und lebte später in Griechenland und Paris. Er veröffentlichte ein Buch über die Kleinmeister und übersetzte Th. Durets Buch über Edouard Manet. Waldmann ist unseren Lesern ja durch seine verschiedensten Aufsätze wohlbekannt; demnächst erscheint von ihm ein größeres archäologisches Werk »Griechische Originale« im Verlage von E. A. Seemann.

Hannover. An Stelle des Direktors Dr. Behnke, der zum Leiter des Hannoverschen Provinzialmuseums berufen war, ist jetzt nach etwa einjähriger interimistischer Amtsführung Dr. **A. Brinckmann** zum Direktor des in starkem Aufschwunge befindlichen städtischen Kestner-Museums ernannt worden, dem auch die übrigen städtischen Sammlungen unterstellt sind.

WETTBEWERBE

Die deutsche Botschaft in **Washington** soll einen neuen **Palast** erhalten; das Auswärtige Amt will zur Erlangung von Entwürfen einen allgemeinen **Wettbewerb** für deutsche Architekten erlassen.

AUSSTELLUNGEN

Leipzig. Im **Kunstverein** zeigt ein Leipziger Maler, Professor Horst-Schulze, neue Arbeiten, darunter ein Triptychon »Scholle« mit den dazugehörigen Studien. Ein nacktes Weib in der Mitte hält hoch über dem Kopf eine Erdscholle mit blühenden Blumen; in der Pose des Angreifens rechts, des Verteidigens links je zwei männliche Akte mit Felsstücken bewaffnet. Das Mittelbild trägt unten, in den Rahmen versenkt, ein kleines Glasmosaik von strenger Zeichnung, ein liegendes Kind. Die Symbolik ist ein wenig dunkel, rein bildlich aber gibt es keine Rätsel: fünf Akte, rund und harmonisch zusammenkomponiert zu raumschmückenden Zwecken. Alle künstlerischen Probleme dieses Werkes sind zeichnerischer Art, und ihre Lösung zeugt von einem erdrückenden Einfluß Greiners: ebenso »richtige« Zeichnung, ein kaltes und abstraktes Licht, das die Körper in kleinen Intervallen von Hell und Dunkel wie Plastiken modelliert, ein auf die Dauer beängstigender Naturalismus posierender Modelle. Man bedauert, dem offenbar ernst und ehrlich arbeitenden Künstler über dieses mühevolle Werk nichts Angenehmeres sagen zu können. Die Studien zu dem Triptychon wirken zwar etwas frischer, aber schon sie scheinen totgearbeitet. Von den mitausgestellten Landschaften ist eigentlich nur die »Römische Campagna« zu erwähnen. Ein Frauenporträt in Rot und Gelb bringt unangenehme Begegnungen dieser so nahe verwandten Werte, doch ist es mit großer Sicherheit gezeichnet. Unter all den Bildern aber ist das beste der »Knabenakt« mit dem eindrucksvollen, grotesken Schrittmotiv, dem auch in der Malerei etwas von der Frische des wirklichen »Sehens« erhalten blieb. Man wird ein wenig an den frühen Hodler erinnert. — Greiner, der wie zum Vergleich ebenfalls ausstellt, hat vor Horst-Schulze voraus eine größere Erfahrung und vielleicht die überlegene Einsicht. In dem »Porträt einer Italienerin« vermeidet er die Klippe einer allzu großen Ausführlichkeit, ja seine Malerei ist lockerer und vereinfachter als man bei ihm zu erwarten geneigt ist. Eine ernste Harmonie von Violett, Grün und einem grauen Braun unterstützt den seltsamen Ausdruck dieses Kopfes mit den geschlossenen Augen und dem gelben Inkarnat. — Bei **Beyer & Sohn** sieht man neuere Arbeiten des Düsseldorfers Alfred Sohn-Rethel: eine Überraschung. Man erinnert sich, noch vor einigen Jahren in peinlicher Zeichnung durchgearbeitete Köpfe von ihm gesehen zu haben. Inzwischen ist er in Paris ein Expressionist geworden. In den Bildern aus dem Jahre 1911 treten nur wenige farbige Werte von stumpfem Ton auf, geschmackvoll harmonisiert, und das sind in der Tat qualitätvolle Arbeiten von sehr modernem Aussehen: ein weiblicher Akt vor rotem Vorhang, ein anderer mit offenem Haar, der mehr skizzenhaft und auf allgemeine dekorative Wirkung hin angelegt ist, dann das Porträt einer lesenden Frau mit rotem Haar von vornehmem, blondem Gesamtton, endlich ein feines, graues Stilleben (eine tote Möve). — Ein junger, übrigens begabter Münchener, Dr. Leopold Durm, hat ebenfalls bei Beyer & Sohn eine große Kollektion von Porträts, Stilleben und Akten untergebracht. Offenbar hat er bis vor kurzem noch so gemalt, wie man es in München und anderswo auf den Akademien erlernen kann. Aber dann begann er die hellen Farben der neuesten Malerei zu lieben und wandte nun ganz einfach diese abgekürzte Skala anstatt der sonst gebrauchten an. Es ergab sich eine ziemlich stillose Kombination aus Elementen des Expressionismus und üblicher Raummalerei, mit der man nichts Rechtes anfangen kann. *Ewald Bender.*

Bremen. Die März-Ausstellungen in der **Kunsthalle** brachten dem Besucher eine Fülle von Anregungen und Überraschungen. Eine größere Kollektion von Seestücken Carlos Grethes, mit der bekannten naturalistischen Bravour gemalt, hatte allerdings an der geschlossenen Phalanx von Vertretern des modernen Neuidealismus wie Carl Caspar, Carl Hofer, Robert Genin u. a. keine günstige Folie. Hofer, der vom Impressionimus ausgehend zu Maréesscher Stilbildung kam, scheint sich erst jetzt ganz gefunden zu haben, wo ihm Greco die größten Anregungen vermittelt. Dieser Übergang ist keineswegs zufällig, sondern typisch für die neueste Entwicklung. Von Marées zu Tintoretto und Greco, vom Archaismus zum Barock: das bedeutet den Schritt vom monumentalen Immobiliarstil des Wandfrescos bis zum mobilen Tafelbild. Beiden gemeinsam ist die antiimpressionistische Grundlage, der Zug zu freier kompositioneller Bindung. Während aber der Monumentalstil in unserer Kultur noch aus Mangel an geistigen Bedeutungsgehalten und an wirklich monu-

mentalen Aufgaben fragmentarisch bleiben muß, scheint dem neuen Typ des reinen, in sich geschlossenen Tafelbildes die nächste Zukunft unbedingt zu gehören. Hofers »König von Thule« beweist, daß die seit Delacroix verschüttete Quelle freier, nicht modellmäßiger Figurenerfindung, die zugleich anschaulich schön und gegenständlich bedeutend ist, wieder zu sprudeln beginnt. Dieser Künstler besitzt einen Liniensinn von höchstem Wohllaut, Gefühl für harmonische Gruppenbildung und eine anmutige Phantasie. In der rhythmischen Verteilung seiner Farbflecken strebt er eine möglichst einheitliche flächenhafte Verarbeitung dieser Bildelemente an. Über den Farbensinn des Künstlers freilich läßt sich streiten. Er ist nicht ohne Delikatesse, entbehrt aber der lebendigen Frische und Wärme. Hier ist ihm der, übrigens wahlverwandte Carl Caspar entschieden überlegen, der aus Cézanne und seiner großen Ahnenreihe eine rhythmische Einheit von Figur und Landschaft zu gewinnen sucht. Von Robert Genin interessierte mehr noch als die an Marées und Puvis sowie, weiter rückwärts, an Giotto und den Primitiven orientierten Gemälde, ein wundervoller Zyklus von Steindrucken. Äußerlicher als Hofer und Caspar verarbeitet Max Oppenheimer das Grecosche Vorbild. Seine Kreuzabnahme ist unangenehm in der Farbe und fatal künstlich im Aufbau. Seine Porträts allerdings verraten eine äußerst hoch entwickelte Sensibilität und leidenschaftliche Kunst der Charakterisierung. Dinge wie die Bildnisse von Arnold Schönberg und Heinrich Mann bleiben dauernd im Gedächtnis. Neben diesen sehr vielsagenden Künstlern erweckt der effektvolle Plakatstil Henry Bings weniger Interesse. Franz Reinhardt-München fällt in einer Kindergruppe durch herbe deutsche Schlichtheit auf, ohne doch ganz die Kraft seiner Simson-Federzeichnungen zu verraten. Eine treffliche Kollektion der Simplizissimuszeichner sowie sehr hoffnungsvolle figürliche Radierungen Carla Pohles sind zum Schluß noch zu erwähnen.

G. F. Hartlaub.

In **Paris** geht der Streit um die **internationale Kunstgewerbeausstellung** weiter. Nachdem man sie zweimal verschoben hat, ist man vorläufig bei dem Jahre 1915 stehen geblieben, wird aber höchst wahrscheinlich noch weitere Aufschübe eintreten lassen. Diese sind umso wahrscheinlicher, als man sich bisher noch gar nicht nach einem passenden Gelände umgetan hat. Das Marsfeld, wo bisher alle internationalen Pariser Ausstellungen stattgefunden haben, kommt nicht mehr in Betracht, da die Hälfte seines Gebietes verkauft und mit Wohnhäusern bebaut worden ist, und einen andern Platz gibt es innerhalb der Stadt nicht. Wenn also überhaupt etwas aus der Ausstellung wird, muß man sie vor die Stadt verlegen, und da melden sich außer dem Wäldchen von Vincennes noch verschiedene andere Vorstädte, deren keine einen wirklich idealen Weltausstellungsplatz zu bieten hat. Unterdessen zankt man sich darüber, ob nur moderne Formen oder auch Nachahmungen der alten Meubles de style zugelassen werden sollen. Der Deputirte Francis Carnot, Präsident der Union des Arts décoratifs, will die Kopien und Nachahmungen ausschließen und nur moderne Sachen zulassen, der Stadtverordnete Gabriel Deville, der im Namen des Pariser Stadtrats spricht, verlangt die Zulassung der Möbelfabrikanten des Faubourg St. Antoine, die ihn in den Stadtrat wählen, und die sich fast ausschließlich mit der Fabrikation von Meubles de style beschäftigen. Jetzt hat sich auch noch die Künstlerschaft eingemengt, die natürlich auf seiten Carnots steht und in einem Manifest gegen die Ansprüche der Fabrikanten auftritt. Der ganze Streit spitzt sich also mehr und mehr zu einem Kampfe zwischen Künstlern und Fabrikanten zu, und gerade die Tatsache, daß diese beiden wichtigen Faktoren einander feindlich gegenüberstehen, lehrt uns, daß das moderne Kunsthandwerk in Frankreich auf sehr schwachen Füßen steht. Es wird eigentlich nur von dem Amateur, dem Dilettanten, dem Snob gehegt; das weitere Publikum, auch das wohlhabende und reiche, will nichts von modernem Hausrat wissen, sondern bleibt bei seinen alten Stilmöbeln. Unter diesen Umständen ist es ganz natürlich, wenn die Fabrikanten sich nicht auf moderne Modelle einlassen, und es ist nicht wahrscheinlich, daß das moderne Kunsthandwerk in Bälde den Sieg davontragen werde. Es scheint also, daß das deutsche Kunsthandwerk (denn um dieses handelt es sich in der Hauptsache bei der französischen Agitation für die Ausstellung) den Vorsprung nicht nur erreicht hat, sondern auch behalten wird, und wenn die Franzosen wirklich eine kunstgewerbliche Weltausstellung veranstalten, dürfte diese wie die große Weltausstellung von 1900 weniger den französischen als den deutschen Industriellen und Künstlern zum Vorteil gereichen.

SAMMLUNGEN

Mannheim. Das Bild »Hafis vor der Schenke« von A. Feuerbach wurde für die **Kunsthalle** erworben. Es ist bekanntlich ein Hauptwerk der Frühzeit des Künstlers und entstand 1852 in Paris. Es erweitert den Besitz des Museums an Werken Feuerbachs in glücklichster Weise. — Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß das im letzten Bericht aufgeführte »Kinderständchen« mit Allgeyer-Neumann Nr. 347 identisch ist und die zweite Fassung des bekannten Bildes darstellt. Die anderen sind in St. Gallen und Leipzig.

W. F. St.

Neuerwerbungen von Gegenständen aus dem klassischen Altertum im Metropolitan-Museum. Das New Yorker Museum hat im Jahre 1912 eine Anzahl wichtiger Erwerbungen im Department der klassischen Kunst gemacht, über die die Bulletins des Metropolitan-Museums einen allgemeinen Bericht und Spezialberichte, je nach der besonderen Bedeutung der Erwerbungen, geben. Im ganzen wurden 7 Skulpturen, 14 Bronzen, 6 Terrakotten, 13 Vasen und Vasenfragmente und außerdem 9 unter »Verschiedenes« rangierende Gegenstände angekauft. — Unter den Skulpturen verdient besondere Erwähnung eine Kolossalporträtbüste aus rotem Porphyr, ein Prachtexemplar römischer Arbeit in diesem so schwierigen Material. Der Kopf von 57,4 cm Höhe mit dem Sockel stellt einen bärtigen Mann in mittleren Jahren vor, mit starkem Haar und kurzem Bart und Schnurrbart. Zweifellos ist ein Soldat dargestellt, wie auch die Reste des paludamentum zeigen. Es ist entweder ein Kaiser oder ein Mitglied der kaiserlichen Familie. Unter den bekannten Kaiserporträts ist eigentlich keine Ähnlichkeit zu finden; vielleicht ist aber Älius Verus, der Adoptivsohn Hadrians, der 138 n. Chr., ein Jahr vor seinem Adoptivvater starb, dargestellt. Die Arbeit zeigt einen Meister aus dieser Periode, eine freie und sichere Hand, der das harte Material keine Schwierigkeiten machte. — Ein weiteres bemerkenswertes Stück ist ein archaistischer Athenakopf, der in römischer Zeit ein Werk der griechisch-archaischen Periode des 6. Jahrhunderts nachzuahmen sucht. Wir sehen hier eines der feinsten Stücke archaistischer Skulptur, in dem der römische Künstler den Reiz des altattischen Werkes in ungewöhnlicher Weise zu wiederholen verstanden hat. Die Vorliebe der zwei ersten Jahrhunderte des römischen Kaiserreiches für die griechische Kunst des 6. Jahrhunderts zeigte sich einerseits in dem Sammeleifer für archaische Werke, dann in der Kunst der Zeit selbst, d. h. in Nachahmungen der vergangenen Kunst. Es ist nicht schwierig, die archaistische Manier von der wirklich archaischen Kunst zu unterscheiden; denn so klar

die Absicht, archaisch zu sein, auch auftritt, so ist doch meistens auch eine gewisse Verstellung ersichtlich, die zeigt, daß die Hand des Künstlers keineswegs so primitiv war, wie er sein wollte, und daß er auch mit mehr Naturwahrheit hätte modellieren können, wenn er gewollt hätte, während die archaischen Künstler ersichtlich danach strebten, mehr herauszubringen als sie konnten. Der neuerworbene archaistische Athenakopf des Metropolitan-Museums ist mit großer Delikatesse in der Modellierung des Gesichtes und mit feinster Ausarbeitung des Haares und der Ornamente aus dem weißen Marmorblock herausgehauen. Der Mund verrät vielleicht am besten den späten Ursprung, ob es nun eine Kopie nach einem alten Werke oder eigene Erfindung des römischen Künstlers ist; denn er ist viel lebhafter modelliert, als es der archaische Künstler fertig gebracht hätte. Der Kopf zeigt Ähnlichkeit mit der berühmten archaistischen Artemis aus Pompeji, die jetzt im Neapeler Museum ist, und so mag sie auch aus dieser Zeit stammen, also nicht nach 79 n. Chr. entstanden sein. — Des weiteren ist zu bemerken das Fragment einer griechischen Stele aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. mit dem Relief eines stabtragenden Jünglings, eine ausgezeichnete Arbeit und höchst wertvoll, trotzdem nur die Mittelpartie erhalten. Dazu treten von Skulpturen eine Grabvase mit Handschlagsszene im Relief, das kleine Relief eines Reiters, eine Marmorsäule mit Schlange und Kranz, vielleicht ein Symbol des Apollo Agyieus, und der Kopf einer alten Frau ähnlich dem des vor einigen Jahren in das Metropolitan übergegangenen alten Marktweibes. — Sehr wertvoll sind die neuerworbenen Bronzen: eine hellenistische Aphrodite des knidischen Typus aus Kleinasien, eine Groteskfigur mit Silber- und Nielloeinlage, ein Silen mit Nymphe und ein Läufer aus dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. und aus gleicher Zeit eine Serie von 10 merkwürdigen, zusammengehörigen Bronzevasen von eleganter Form, feiner Dekoration und prachtvoller Patina. — Unter den Vasen zählt das Bulletin eine prachtvolle weiße Lekythos, einen trefflichen kleinen Phaleronkrug von ausgezeichneter Erhaltung, einen mykeneischen hochfüßigen Becher, eine geometrische Vase in Granatapfelform und mehrere attische schwarze großfigurige Vasen auf. — Unter den Terrakotten sind zu rühmen die Statuette einer Frau mit Spiegel, zwei archaische Reliefs mit fechtenden Kriegern resp. einer Frau und einem Kind mit einem Hahn, und ein schönes melisches Relief mit Darstellung von Phrixos auf dem Widder. Auch Glasgegenstände sind hinzugetreten, ferner einige mit Relief verzierte Knochen, eine mykeneische Gemme und Goldschmuck aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. *M.*

KONGRESSE

Das Programm des **Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft vom 7. bis 9. Oktober 1913** zu **Berlin** (vergl. »Kunstchronik« Nr. 26) umfaßt u. a. Vorträge von E. Bullough (Cambridge): Genetische Ästhetik; J. Cohn (Freiburg i. B.): Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur; W. Jerusalem (Wien): Zur Psychologie und Ästhetik des Typischen; O. Külpe (Bonn): Die Stellung der Ästhetik im System der Wissenschaften; K. Lange (Tübingen): Der Witz; G. Treu (Dresden): Durchschnittsphotographie und Schönheit; Th. Ziehen (Wiesbaden): Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik; H. Cornelius (Frankfurt am Main): Die Ansichtsforderung in Architektur und Plastik; M. Hoernes (Wien): Anfänge der bildenden Kunst; J. Strzygowski (Wien): Die systematischen Grundlagen einer vergleichenden Kunstforschung; K. Groos (Tübingen): Der paradoxe Stil; B. Litzmann (Bonn): Literarische Kritik; O. Walzel (Dresden): Das Problem des Tragischen; Fr. Kayßler (Berlin): Das Schaffen des Schauspielers; M. Martersteig (Leipzig): Illusionsbühne und Stilbühne; W. v. Scholz (Oberhambach): Das Schaffen des dramatischen Dichters; C. S. Myers (Cambridge): Anfänge der Musik.

VERMISCHTES

Neue Bauwerke der Stadt Dresden. Unter diesem Titel hat der Dresdner Stadtbaurat Prof. Hans Erlwein gegenwärtig in der Galerie Arnold zu Dresden in farbigen Ansichten von Fritz Beckert und in kleinen Modellen alle Bauwerke und Projekte, die er während seiner achtjährigen Dresdner Tätigkeit in Dresden errichtet oder geplant hat, ausgestellt. Die erstaunliche Fülle dieser Bauten und Projekte zeugt von einer riesigen städtischen Bautätigkeit, die so umfänglich ist, wie nie zuvor in dem mehr als siebenhundertjährigen Bestehen Dresdens. Da sehen wir nicht weniger als elf neue Schulen verschiedener Art, weiter den neuen Vieh- und Schlachthof, der mit seinen zahlreichen Bauten einer kleinen Stadt gleicht, das neue sog. Italienische Dörfchen am Theaterplatz, das demnächst vollendet sein wird, drei große Gasbehälter, zwei Feuerwachen, drei größere Anlagen von Kleinwohnungsbauten, ein Sparkassengebäude, ein Stadthaus, einen Aussichtsturm auf dem Wolfshügel in der Dresdner Heide, fünf stattliche Innenräume im neuen Rathaus, endlich das Projekt des Neu- und Erweiterungsbaus des Friedrichstädter Krankenhauses (d. i. des ehemaligen Marcolinischen Palais, in dem u. a. Napoleon und Richard Wagner gewohnt haben), das noch weit großartigere und umfassendere Projekt des Königsufers (d. i. des Elbufers in Dresden-N. zwischen dem Finanzministerialgebäude und dem Garten des Japanischen Palais) und das Projekt für den Neubau der Löwenapotheke mit einem Laubengang, der die ästhetische Schädigung des altberühmten Dresdner Altmarkts durch die allzustarke Erweiterung der Wilsdruffer Straße verhindern und zugleich den gebieterischen Forderungen des großen Verkehrs genügen soll. Man denke dabei noch daran, daß Dresden im letzten Jahrzehnt an städtischen Neubauten auch noch die König-Friedrich-August-Brücke von Wilhelm Kreis, das neue Rathaus von Roth und Bräter und das Krematorium von Fritz Schumacher erhalten hat, um zu ermessen, wieviel Dresden an städtischen Neubauten in so wenigen Jahren hinzugewonnen und wie mannigfach sich das Stadtbild gewandelt hat und noch wandelt. Hans Erlwein ist hieran ersichtlich in hervorragender Weise beteiligt. Seine künstlerischen Grundsätze gehen darauf hinaus, im Anschluß an die Überlieferung Neues zu schaffen und seine Bauwerke zweckmäßig, gediegen und einfach zu gestalten. Innerhalb dieser Grundanschauungen hat er sich während seiner achtjährigen Tätigkeit in Dresden zu seinem Vorteil nicht unwesentlich entwickelt. Während er zuerst noch entschieden süddeutsch baute, hat er es im Laufe der Jahre immer besser gelernt, den architektonischen Forderungen zu genügen, die sich aus den architektonischen Überlieferungen Dresdens, aus dem Klima, aus der Luftperspektive, aus der weichen, im Elbtal herrschenden Beleuchtung ergeben. Das ersieht man namentlich aus den Dachformen, die er seinen Bauten neuerdings gibt. Die Mannigfaltigkeit in der Gesamterscheinung seiner Bauwerke ergibt sich zum Teil daraus, daß er immer mit Sorgfalt die Lage und die Umgebung berücksichtigt, die ja in der weit ausgedehnten Stadt mit ihren verschiedenartigen Bauzonen mannigfach wechselt. Anderseits aber bemerken wir, daß Erlwein auch dem allgemeinen Zuge von malerischer Bewegtheit zu größerer Ruhe, zur Monumentalität und zur Symmetrie folgt. Endlich zeigt sich in der Durchbildung der Einzelheiten vollkommene Abkehr von Stil-

erinnerungen, wie sie in Erlweins älteren Bauten noch vereinzelt auftauchen, und in Verbindung damit eine noch höhere architektonische Einheitlichkeit und sichere Durchbildung. Dazu trägt nicht unwesentlich die Zusammenarbeit mit künstlerisch gleichgesinnten Bildhauern und Malern bei, die Erlwein von vornherein beim Entwerfen seiner Bauten heranzieht: zu diesen gehören vor allem die Bildhauer Prof. Georg Wrba und Prof. Karl Groß, die Maler Prof. Otto Gußmann, Paul Perks und Paul Rößler. Die Ausstellung, die später im Dresdner Hause der Internationalen Baufach-Ausstellung zu Leipzig zu sehen sein wird, zeigt klar, daß Hans Erlwein stark daran ist, seinen Namen mit dem Wandel im Stadtbilde Dresdens im 20. Jahrhundert zu verknüpfen.

Karlsruher Architektur. Über der neueren Entwicklung der Karlsruher Monumentalbaukunst hat ein eigentümliches Verhängnis gewaltet. Eine lange Periode großer staatlicher und städtischer Aufgaben, die vor etwa vierzig Jahren begonnen hatte, fiel gerade in die künstlerisch denkbar ungünstigste Bauperiode. Und als gegen Ende der neunziger Jahre der künstlerische Aufschwung einsetzte, da waren die öffentlichen Aufträge entweder erschöpft oder sie gerieten durch die Schwerfälligkeit der entscheidenden bureaukratischen Instanzen zu guter Letzt noch in die unrichtigen Hände. So hat denn in Karlsruhe die moderne Baukunst fast ausschließlich in dem Boden der Privatarchitektur Wurzel geschlagen; ihre wichtigsten Zeugen sind bis auf den heutigen Tag Werke der bürgerlichen Baukunst geblieben: Villen, Wohnhäuser, Geschäftshäuser und dergl. Zu dem, was unsere einheimischen Architekten, Hermann Billing, Curjel und Moser, Pfeifer und Großmann u. a. hierin geleistet haben, reiht sich nun in allerneuester Zeit auch das Werk eines auswärtigen Architekten: der Neubau des Kaufhauses von Geschwister Knopf, das Wilhelm Kreis — der eigentliche Schöpfer des künstlerischen Entwurfs — zusammen mit der hiesigen Architektenfirma Frey ausführt. Von dem Gesamtbau, der nach seiner Vollendung einen ganzen Häuserblock umfassen wird, ist nun ein in sich geschlossener Teil fertig, der ein abgerundetes Bild von der künstlerischen Bedeutung des Kreisschen Werkes gibt. Die Zweckform der modernen Kaufhausarchitektur mit ihrem senkrecht gegliederten Pfeilersystem war natürlich gegeben. Kreis hat aber für dieses Thema künstlerisch eine durchaus neue und selbständige Gestaltung gefunden und daraus eines der bedeutendsten Kunstwerke unserer modernen Architektur geschaffen. Die edle Wirkung des Baues liegt vor allem in der einfachen Eleganz seiner rhythmischen Gliederung im ganzen wie im einzelnen. Auch das Material — grau-weißer Sandstein — und seine feine Behandlung spricht dabei ein wichtiges Wort mit. Der Durchbildung der Einzelheiten sind diesmal Motive der Renaissancearchitektur zugrunde gelegt — durchausfrei und selbständig verarbeitet. Die Hauptfront schließt ein Fries mit ornamental behandelten Rundfenstern und dekorativen Reliefs ab, der dem Gebäude eine für Gesamtwirkung besonders wichtige Krönung gibt. Die Rückseite, die um einige Stockwerke niederer ist, gab zum Ausgleich der verschiedenen Höhen das Motiv zu einer reichen Dachgruppierung, in der die strengen Formen der Geschosse ungesucht in eine malerische Wirkung ausklingen. *K. Widmer.*

Die Zensur im Pariser Salon. Außer der Aufnahmejury, welche die zur Ausstellung eingesandten Kunstwerke vom künstlerischen Standpunkte begutachtet und annimmt oder zurückweist, fungiert, wenigstens in der Société nationale des Beaux-arts, noch eine zweite Behörde, wie aus einem soeben bekannt gewordenen Falle erhellt. Dem Bildhauer Rupert Carabin ist nämlich eine Holzskulptur zurückgewiesen worden, weil sie »allzu realistisch« aufgefaßt sei. Gewöhnlich besorgt der Polizeipräfekt von Paris eine nachträgliche Zensur und läßt Arbeiten wegnehmen, die ihm die öffentliche Sittlichkeit zu verletzen scheinen, diesmal aber ist der Ausschuß der Société nationale der Polizei zuvorgekommen und hat die Entfernung der erwähnten Arbeit angeordnet, noch ehe der Präfekt sie gesehen hatte. Ob die Arbeit Carabins diese Verwerfung verdient, wird wohl eine verschiedene Beurteilung erfahren. Sie ist rein künstlerisch eine der besten modernen Holzskulpturen; ihr Gegenstand, ein liebendes Katzenpaar, ist an sich gewiß nicht gerade ein sittlicher Vorwurf, aber die geschmeidigen Formen der Tiere sind so außerordentlich gut wiedergegeben, daß das etwa in ihnen verborgene unsittliche Moment wirklich nur dem klar wird, der es sucht. Der Künstler hat also jedenfalls ganz recht, wenn er sich gegen den Beschluß des Komitees auflehnt.

VEREINE

Noch eine Pariser Künstlervereinigung. Seit vierzehn Tagen sind die Mauern der Pariser Künstlerviertel von Aufrufen zur Gründung einer neuen Vereinigung bedeckt. Der Aufruf geht von den unzufriedenen Zurückgewiesenen der beiden großen Frühjahrsausstellungen aus, die einen neuen Salon gründen wollen, um der Parteilichkeit der Machthaber in den offiziellen Salons ein Ende zu machen. Da aber in Paris schon der Salon der Unabhängigen besteht, worin jeder Einsender aufgenommen wird, ohne daß eine Jury sich in die Sache einmengt, sieht man nicht gut ein, wozu eine Neugründung dienen könnte. Wem in der Société nationale oder bei den Artistes français Unrecht geschieht, braucht ja nur bei den Unabhängigen auszustellen. Die Gründung einer neuen Künstlervereinigung ist also durchaus überflüssig.

LITERATUR

Hans Marshall, *Bonaventura Genelli.* Leipzig 1912. Xenien-Verlag.

Unter dem Titel »Der Künstler und sein Werk, Einzeldarstellungen zur Kunstgeschichte«, gibt jetzt Dr. Robert Corwegh im Xenien-Verlag eine Reihe Monographien heraus. Die erste ist dem alten italienischen Meister Benvenuto Cellini gewidmet, der in Deutschland zuerst durch Goethe weiteren Kreisen bekannt wurde. Die zweite gilt einem Meister ähnlichen italienischen Namens, den wir aber für die deutsche Kunst in Anspruch nehmen dürfen, Buonaventura Genelli, dem Geistesverwandten des Schleswigers Asmus Jakob Carstens, der 1798 allzu früh in Rom verstarb. Der Verfasser ist ein Enkel Genellis; dem Andenken seiner Mutter Letizia Marshall geb. Genelli ist das Büchlein gewidmet. Schon früher, aus Anlaß des hundertjährigen Geburtstages seines Großvaters, hatte Marshall in Reclams Universum einen Aufsatz über ihn veröffentlicht. Eine ausführlichere Darstellung wurde schon lange erwartet. Sie erscheint zu günstiger Zeit, denn gerade jetzt, 44 Jahre nach dem Tode des Meisters, beginnen seine Werke in einem weiteren Kreise von Kunstfreunden nach Verdienst gewürdigt zu werden.

Von dem Wesen und Wirken des feinsinnigen Künstlers gibt uns der Enkel ein treffendes und so vollständiges Bild, wie es auf dem knappen Raume von rund 60 mäßigen Druckseiten möglich war. Sehr dankenswert sind zunächst die bisher nur einem engeren Kreise bekannt gewordenen Nachrichten über die Familie des Künstlers, insbesondere über den Bruder des früh verstorbenen Vaters, den Architekten und Kunstschriftsteller Hans Christian G., dessen

Anleitung und Rat Buonaventura viel zu verdanken hatte. Sein ausdrucksvoller Kopf ist nach Rauchs Büste wiedergegeben.

Für G.s Aufenthalt in Rom ist seine Äußerung bezeichnend: »Der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom!« Daneben das Zeugnis Prellers (S. 31): »Ganz in seine Darstellungen der griechischen Götter- und Heroenwelt versenkt, hielt er sich von der herrschenden Schule der christlichen Kunst fern ... Genellis herrliche Kompositionen wurden schon damals von jung und alt bewundert.« Von 1832 an folgten dann die vier Jahre in Leipzig mit den Arbeiten im Römischen Hause, die mit Mißerfolg und Zerwürfnis endeten. G. holte sich aber hier seine treue Lebensgefährtin. Sehr anschaulich ist die Münchener Zeit mit ihrem tapferen Ringen (S. 36—69) geschildert; insbesondere sei auf Paul Heyses Traumnovelle »Der letzte Zentaur« (S. 39) hingewiesen; ferner auf die geistvolle Äußerung eines »Dilettanten« über die Zeichnung »Kopf des Don Quixote« im Kunstblatt (S. 47; Z. 3 v. u. ist statt »Lebens« zu lesen: »Bebens«) und auf die Würdigung des Eintretens des Grafen Schack in die Welt des Künstlers (S. 64ff.). Dasselbe gilt von der letzten Zeit, in Weimar, wohin ihn auf das Fürwort seines treuen Freundes Preller der Großherzog Karl Alexander berufen hatte.

Die Eigenart von G.s Arbeiten ist treffend beschrieben: »Wer sich in Arbeiten von des Meisters Hand vertieft, der wird in ihnen eine solche Weichheit und eine so zarte Abstufung der Linie, eine so feine Rundung der Körper ohne Schattierungsgegensätze, eine so saubere Strich- und Wischtechnik, in der der Ton wie hingehaucht erscheint, bewundern lernen, daß er im Genusse stiller Reize die Mängel alles Menschenwerks übersieht, falls er überhaupt empfänglich ist für die unaufdringliche Schönheit keuschester Zeichnung« (S. 58). Die Auswahl der Nachbildungeu ist nicht durchgängig glücklich: so große Zeichnungen wie »Homer unter seinen jonischen Hörern« (S. 54), »Äsop, seine Fabeln erzählend« (S. 57) und »Bacchus und die Seeräuber« (S. 84), sind in so starker Verkleinerung kaum genießbar. Vermissen wird dagegen mancher Verehrer des Meisters das trauliche Bild aus seinem Leben: »Der Künstler im Kreise der Seinen«.

Unter »Literatur« hätten noch Max Jordans biographisches Vorwort und Erklärung der Tafeln der »Satura« (Leipzig 1871), sowie dessen Erläuterungen zu dem Werk »Aus dem Leben eines Künstlers« und »Das Römische Haus in Leipzig« von Julius Vogel (Leipzig 1903) Erwähnung finden mögen. *Julius Gensel.*

Im Anschluß an diese Besprechung sei noch das Gedicht mitgeteilt, das der Meister seinem früh verstorbenen Sohne gewidmet hat und das mir seinerzeit von seinem Schwiegersohn Konsul Marshall handschriftlich mitgeteilt worden ist. *D. O.*

Auf das Grab Camillo Genellis

Wann, Tod, wirst du auch mir dich nahen, die Früchte
Jahre lang stillen Bemüh'ns? [mir rauben
Wann, Furchtbarer, auch mir vom Rande der lechzenden
Reißen den Becher des Ruhms? [Lippe
Zählst du nicht gierigen Blicks des eilig verrinnenden
Spärliche Körner schon heut? [Sandes
Weh, dich fürchtet nun auch mein Herz, das deiner bis heute
Jugendlich trotzend gelacht!
Denn auch er, mit der Seele, zu groß fürs Los der Gemeinen,
Schöner Bestimmung gewiß,
Träumte stolz den göttlichen Traum dereinstiger Größe,
Fürchtete, glaubte dich nicht;
Sah den Preis ruhmwürdiger Müh'n schon nahe und näher,
Bis zum Erfassen gerückt:
Wehe, und Er auch, vom Froste berührt des eisigen Odems,
Sank, Unerbittlicher, dir!
Sank, dem Bräutigam gleich, der statt der Braut am Altare
Kalt die Verwesung umarmt! —
Weh' dir, Herz, weh', strebende Jugend, du senktest die
Zuversicht mit ihm ins Grab! [eigne
Hier beweine dich selbst und ihn, hier klage ein jeder,
Der sich ein Strebender weiß;
Hierher walle und hier, dem eigenen Kranze entbrochen,
Opfere jeder ein Blatt,
Der sich ein Gleiches ersehnt, wenn ihn inmitten des
Schwarz das Verhängnis ereilt! [Ringens

Twee honderd etsen en houtsneden van W. O. J. Nieuwenkamp. En geïllustreerde Catalogus door wijlen Dr. *H. J. Hubert* aangevangen en voltooid door W. O. J. N. Amsterdam, Dorens. Gr.-8°. 1912.

In den Niederlanden liegen die merkwürdigsten Gegensätze hart beieinander. Es ist das Land der Stimmungskunst, wie sie in den Maris, in Mauve, in Israëls personifiziert wird; letzterer hat uns ja den Impressionismus auch auf dem Gebiet des Schwarz-Weiß vorgeführt. Daneben leben aber die Künstler, die in der Formenpflege und der Stilisierung schwelgen, die jene Ideale ihrer berühmten Vorgänger, der Lucas van Leiden, der Goltzius usw. für die Kunst unserer Tage in Erinnerung brachten. Zu den bekanntesten Meistern dieser Art gehörte der unlängst verstorbene, herbe, in der Eckigkeit die Monumentalität suchende Dupont, gehört ferner W. O. J. Nieuwenkamp. Seine fein stilisierten Holzschnitte, besonders die schöne mit Veldheer herausgegebene Folge »Oude Hollandsche Steden aan de Zuiderzee« haben ihm mit einem Schlag einen Platz in allen ernsthaften privaten sowohl wie öffentlichen Sammlungen graphischer Kunst verschafft. Noch schöner und wirkungsvoller eigentlich sind Nieuwenkamps etwas weniger bekannten Radierungen. Die ernst-herbe Form, eher als die ernst-herbe Linie, gibt den Altar ab, auf dem er huldigt. Ungemein fesselnd ist es zu vergleichen, wie er z. B. eine Toledaner Brücke sieht, im Gegensatz zu Pennell. Bei letzterem liegt alles in der genialen Auswahl des Standpunktes und im faszinierenden Vortrag. Nieuwenkamp dagegen modelt die Formen des Naturobjektes um, er spielt mit ihnen wie ein Böcklin oder ein Turner mit der Farbe spielte, um diesem Naturobjekt einen besonderen Charakter aufzuprägen. So macht er es, wenn er eine Häuserpartie, wenn er einen Kirchturm oder einen kleinen Innenraum, ja wenn er ein paar Bäume auf die Platte bringt. Man möchte sagen, er bildhauert auf der Kupferplatte. Von einem so eigenartigen und bedeutenden Meister einen Oeuvre-Katalog zu erhalten, ist uns eine willkommene Gabe. Gegenwärtig sind wir ja sehr katalogsfreudig, und die Furcht vor der Unvollständigkeit, die unsere Väter bewog, jedesmal erst den Tod des Künstlers abzuwarten, haben wir verloren. Dadurch haben unsere neuen Oeuvre-Verzeichnisse den Vorzug, daß uns der noch lebende Künstler Aufklärung über zweifelhafte Fragen geben konnte. Ganz besonders trifft dies für das vorliegende Werk zu. Die Eintragungen sind trotz ihrer Knappheit ganz erschöpfend in ihren Mitteilungen: meist wird sogar der Tag der verschiedenen Etats und die Zahl der Abdrucke angegeben. Der typographisch ausgezeichnet ausgestattete Katalog erschien in einer Auflage von 200 Exemplaren, von denen das erste Hundert eine signierte Originalradierung beigegeben erhielt. Die ganze Auflage zieren außerdem 28 Reproduktionen, darunter solche hervorragenden Blätter wie Nr. 86 »Toren van Amersfoort« und Nr. 116 »De Vruchtendraagsters«, das sich ruhig einem Hercules Seghers zur Seite stellen läßt. *Hans W. Singer*

Dr. Max Loßnitzer: *Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben.* Mit 60 Tafeln. 8°. 214 und LXXXVII Seiten. Leipzig 1912. Verlag Julius Zeitler.

Zu der umfangreichen Literatur, die sich über Veit Stoß im Laufe der Jahre und Jahrzehnte angesammelt hat, ist neuerdings das stattliche und mit außerordentlichem Fleiß gearbeitete Werk Max Loßnitzers getreten, von dem bereits einige Abschnitte als Doktor-Dissertation der Universität Halle veröffentlicht waren. So ruhig und objektiv sich auch diese Arbeit gibt, im Grunde eignet ihr doch eine ausgesprochen polemische Tendenz, freilich in vornehmster Form und Ausdrucksweise: Loßnitzer zieht zu Felde gegen das Viele, das bisher über den Krakauer und Nürnberger Meister geschrieben ist, meist mit Recht, wie ja überhaupt die ältere Nürnberger Kunstschriftstellerei an Kritiklosigkeit auf der Grundlage eines allzu voreingenommenen Lokalpatriotismus ihresgleichen schwerlich findet. Andrerseits aber scheint mir doch, so sehr ich auch den Eifer anerkenne, mit dem der Verfasser neue Momente in des Meisters Kunst aufgespürt und verarbeitet hat, so sehr ich auch die Logik, mit der er seine Hypothesen durchdacht hat, bewundere, vielen seiner Neuzuschreibungen, Absprechungen und Umdatierungen, kurzum seinen Entdeckungen gegenüber Zurückhaltung am Platze. Der nächste Stoß-Biograph wird höchst wahrscheinlich mit vielen von Loßnitzers Aufstellungen ganz ebenso verfahren, wie es jetzt mit manchen älteren Hypothesen geschehen ist.

Doch das mag als nebensächlich auf sich beruhen. Der Hauptwert des Buches liegt darin, wie Loßnitzer das Altbewährte angepackt, wie er die sicheren Werke des Meisters analysiert und so das kunstgeschichtliche Gerippe mit neuem Leben zu umkleiden verstanden hat. Aus Loßnitzers Schilderung scheint ein neuer Veit Stoß aufzuwachsen, künstlerisch und persönlich weit interessanter als der bisher bekannte. Schon gleich in der ersten Abteilung fesselt der Abschnitt über die Herkunft des Künstlers, wenn er auch im Endergebnis kaum etwas Neues bringt, sondern nur die von deutscher Seite kaum noch bezweifelte Tatsache wiedergibt, daß Meister Veit sich die Grundlagen seiner Kunst in Nürnberg erworben habe; doch ist die Art, wie uns der Mensch Stoß als Persönlichkeit näher gebracht wird, neu und fesselnd. Demgegenüber tritt die alte Streitfrage, ob Stoß von Geburt ein Pole oder ein Deutscher sei, da kunstwissenschaftlich belanglos, zurück.

Es kann hier nicht der Ort sein, das Buch in seinem ganzen Umfange zu besprechen; denn das hieße nichts Anderes, als sich mit unzähligen Einzelheiten auseinandersetzen und dem meines Erachtens oft rein subjektiven Urteil Loßnitzers eine vielleicht nicht weniger subjektive Kritik entgegenstellen. Das möge dem künftigen Biographen des Veit Stoß überlassen bleiben. *Josephi.*

Otto von Schleinitz, *Ph. A. von László.* Eine Künstlermonographie. Leipzig, Velhagen & Klasing.

Der Verfasser des vorliegenden Bandes ist uns bereits bekannt als der geistreiche Autor verschiedener Biographien über die in demselben Verlag erschienenen englischen Künstler: Burne Jones, Walter Crane, Watts und Holman Hunt. Aus der Feder des Freiherrn Otto von Schleinitz stammen ebenfalls die von E. A. Seemann veröffentlichten Bücher über Trier und London, welche zu den besten der Serie der Berühmten Kunststätten gehören. Endlich ist von ihm auch ein politisch-historisches Werk erschienen, betitelt: »Aus den Papieren der Familie von Schleinitz« (E. Trewendt-Berlin).

Sein letzter Opus ist eine mit Enthusiasmus und feinem Verständnis geschriebene Künstlermonographie, von der man fast behaupten möchte, daß sie den Leser wie ein spannender Roman zu fesseln vermag.

Genie und Glück scheinen sich im Leben Lászlós die Hände zu reichen. Schon in seiner Jugend gelingt es ihm, sich von den irdischen Tiefen zu den Sternen hinaufzuschwingen, und sicher und ohne zu straucheln geht er auf der ihn aufwärts führenden Bahn. Sein Schaffen ward nach verhältnismäßig kurzem Kampf von außerordentlichem Erfolg gekrönt. Die vielen sehr gelungenen Illustrationen des reich ausgestatteten Bandes entwerfen ein überreiches Bild von der Kunst Lászlós, die Schleinitz treffend zu charakterissieren weiß. Ein Biograph hat das Recht, Enthusiast zu sein. Es ist gerade dieser Enthusiasmus, diese große Bewunderung, die Schleinitz für die Kunst Lászlós an den Tag legt, die seiner Monographie eine ganz besondere Anziehung verleihen. Heute ist Lászlós Ruf weit über die Grenzen seines ungarischen Vaterlands gedrungen. Nicht nur die hohe und höchste Aristokratie Ungarns und Österreichs haben den Künstler mit zahllosen Aufträgen beehrt, sondern auch England, Deutschland, Spanien und Frankreich drängt sich dazu, um durch den Pinsel des Meisters verewigt zu werden. Außer mehreren von ihm angefertigten Selbstporträts bieten die Bildnisse von Kaisern, Königen, Fürstlichkeiten und Diplomaten, sowie hervorragender Personen auf dem Gebiet der Kunst und des Wissens natürlich außergewöhnliches Interesse. Nicht minder die sehr gelungenen Porträts von Leo XIII. und Kardinal Rampolla. Dann aber erregt besonders unsere Aufmerksamkeit eine Serie von schönen, berühmten und interessanten Frauen, unter denen wir auch die Gattin des Biographen, Frau von Schleinitz, erwähnen möchten.

Zum Schluß möchte ich noch bemerken, daß die zahlreichen Notizen zu dem Privatleben des Künstlers, sowie auch über die dargestellten Personen, das reich illustrierte Buch besonders anziehend machen. *L. M. Richter.*

A. W. Bahr, *Old Chinese porcelain and works of art in China.* London, Cassel & Co. 1911. 161 S. 120 Taf.

Das Werk soll nach dem Untertitel nichts weiter sein als ein kurzer Katalog der Hauptwerke chinesischer Keramik, die auf der Ausstellung in Shanghai 1908 gezeigt wurden. An die kurze Einleitung, die in konzentrierter Form eine Übersicht über die chinesische Porzellankunst nach historischen und technischen Gesichtspunkten gibt, schließt sich der Katalog an, dessen Abbildungsmaterial in geschichtlicher Reihenfolge die Entwicklung des chinesischen Porzellans vorführt. Der Wert der Ausstellung und infolgedessen der des Kataloges liegt darin, daß er nur wirklich authentische Stücke von unbestritten künstlerischem Werte enthält, die sich im Besitze von einheimischen und im Lande selbst ansässigen europäischen Sammlern befinden. Die Reproduktionen sind gut, doch öfter zu klein geraten; die Vorlagen für die farbigen Tafeln wurden von einem chinesischen Künstler hergestellt. *Otto Pelka.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 32. 9. Mai 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE SOMMERAUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Mit besonderer Spannung hat man in Berlin diesmal der Sezessionsausstellung entgegengesehen, weil es sich nun zum ersten Male zeigen sollte, ob die Körperschaft, die das künstlerische Gewissen der deutschen Hauptstadt darstellt, und deren Schicksale darum niemandem gleichgültig sein können, mit ihrer im letzten Winter vollzogenen Neuorganisation auf dem rechten Wege war oder nicht. Um es gleich zu sagen: diese erste Probe aufs Exempel ist glänzend gelungen, die Ausstellung eine geradezu brillante Leistung, und was sich auch gegen die Form, in der jene Umwälzung im Dezember 1912 geschah, sagen ließ und läßt, — den Erfolg hat sie, vorläufig wenigstens, absolut auf ihrer Seite. Das ist nichts Geringes. Es ist festzustellen, daß durch jene Wahl des Kunsthändlers Paul Cassirer zum Präsidenten der Sezession und durch den damit verbundenen festen Zusammenschluß ihrer führenden Persönlichkeiten die Vereinigung vor dem Debacle bewahrt geblieben ist, das drohend über ihr zu schweben schien; mehr: daß sie aus den schweren Krisen, die bei ihr an der Tagesordnung waren, und die allerdings auch heute noch nicht aufgehört haben, mit neuer Kraft und Jugend auferstanden ist. Sie trug bedenkliche hippokratische Züge, und immer wieder hieß es: das ist der Anfang vom Ende! Aber sie lebt noch; ja: lebt munterer als seit Jahren, ihren Widersachern und Neidern, den akademischen Reaktionären und der höfischen Kunstkamarilla zum Trotz und zum Ärger. Was dies für das Berliner, ja für das deutsche Kunstleben bedeutet, ist in wenigen Worten nicht zu sagen. Wir brauchen diese Instanz wie das liebe Brot; ohne sie würde man an der Spree ebenso in den Sumpf geraten, wie es an der Isar in dem Augenblick geschah, da die Münchner Sezession sich sozusagen »ins Privatleben zurückzog« und ihre Kampfmission aufgab. Wir brauchen insbesondere dies Gegengewicht gegen die systematische Protektion minderer und halber Kunst, die in Berlin von den offiziellen Stellen betrieben wird, gegen die programmatische Feindseligkeit, die allen neu anstürmenden Bewegungen bei uns von den staatlichen Instanzen entgegengebracht wird. Wir brauchen diesen Tummelplatz der Jugend, der aufstrebenden Talente, diese korporative Bindung aller Talente, die den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit bedeuten, zu einer potenten und einflußreichen Organisation.

Demgegenüber werden die prinzipiellen Bedenken schweigen müssen, die sich gegen jene Wahl Paul Cassirers erhoben. Es war durchaus richtig, daß man diesen ungewöhnlichen Schritt mit der größten Skepsis beurteilte. Ein gesundes Gefühl sträubt sich dagegen, einen Kunsthändler, der zu den einzelnen oder, vielleicht noch weniger sympathisch, zu »einzelnen« Mitgliedern einer Vereinigung in kaufmännischen Beziehungen steht, als repräsentativen Vertreter derselben Künstler zu sehen. Aber man kommt mit dieser sehr vernünftigen Theorie in diesem Spezialfall offenbar nicht aus. Es scheint denn doch, als wenn das Geschick, das Temperament, die organisatorische, ausstellungstechnische und Regenten-Fähigkeit Cassirers, seine Energie und Initiative zu beträchtlich sind, um allein nach dem sonst üblichen Maßstab gemessen zu werden. Und man wird sich allmählich an den Gedanken gewöhnen, daß, wie die Dinge einmal liegen, dieser Mann tatsächlich, und vielleicht allein das Zeug in sich hatte, die Sezession zusammenzuhalten. Die bedeutenden Künstler ihres Kreises können und wollen sich dieser schwierigen Arbeit nun einmal nicht unterziehen, das haben sie oft genug betont. Sie haben mit ihrem Schaffen zu tun, das ihnen wichtiger ist als Organisationsfragen, und niemand wird ihnen das verübeln. Darüber allerdings gibt es leider keinen Zweifel: daß diejenigen im Rechte waren, die voraussagten, die Präsidentschaft Cassirers trage den Keim zu allerlei neuen Konflikten in sich. Diese Prophezeiung ist prompt eingetroffen. Bei der Jurierung der eingelaufenen Werke zu der am 26. April eröffneten Ausstellung haben sich Vorgänge abgespielt, die wieder lauten Tumult hervorgerufen haben und eine neue Krisis heraufbeschwörten. In dem Bestreben nämlich, nun wirklich eine gute Ausstellung zustande zu bringen, hat die Jury mit äußerster Strenge ihres Amtes gewaltet. Sie hat dabei nicht weniger als sechsundzwanzig Mitglieder der Sezession selbst mit ihren Arbeiten zurückgewiesen. Und da es nun der Zufall wollte, daß ein ansehnlicher Prozentsatz dieser Sechsundzwanzig sich aus Gegnern der Wahl Cassirers zusammensetzt, so hat man gegen die Aufnahmekommission, die unter Slevogts Vorsitz amtierte, den hanebüchenen Vorwurf erhoben, daß die Ablehnung dieser Mitglieder eine Art Rache für ihre damalige Opposition bedeute. Gegen Fritz Stahl, der im »Berliner Tageblatt« dieser Auffassung öffentlich Ausdruck gab, und gegen den verantwortlichen Schriftleiter des Blattes haben nun die Mitglieder des Vorstandes und der Jury kurzerhand die Beleidigungsklage erhoben, so daß wir also diese Fragen wahrscheinlich demnächst der Entscheidung eines Schöffengerichts unterbreitet sehen werden. In Wahrheit aber sind mit jenen Angehörigen der »Opposition« auch zahlreiche andere Künstler zurückgewiesen worden, sie sind sogar in der Majorität; ja es befinden sich unter den Refusés Leute, die dem Vorstande und besonders Cassirer persönlich und freundschaftlich nahestanden! Anderer-

seits ist gewiß trotz aller Strenge der Jurierung doch noch eine ganze Reihe von Dingen aufgenommen worden, die nicht als Werke ersten Ranges gelten können; die vielleicht oder sogar wahrscheinlich mindestens nicht wertvoller sind als manches Zurückgewiesene. Dann wäre also die Jury nicht zu streng, sondern eher zu milde gewesen.

Jedenfalls aber hat die Ausstellung auf diese Weise Charakter bekommen. Ich kenne von dem Refusierten nichts — die Herren werden aber ihre Sachen demnächst zusammen ausstellen —, und es liegt mir nichts ferner, als diese Künstler, von denen viele allgemeine Sympathien verdienen, zu verletzen. Indes die Tatsache bleibt bestehen, daß die Ausstellung erheblich weniger Kompromißstücke und bürgerlich brave, an sich achtbare, in der Sezession aber deplazierte Arbeiten enthält als ihre Vorgängerinnen in den letzten Jahren, und das kommt ihrem Eindruck erheblich zugute. Die Sezession ist wirklich, wie es in der von Hans Baluschek verlesenen Eröffnungsrede des unpäßlich gewordenen Präsidenten Cassirer hieß, »kein Heim und kein Asyl; sie ist das offene Feld, das immer von Lärm und Streit erfüllt sein wird«. Oder, wie im Katalogvorwort zu lesen ist: sie ist »kein Ruhepunkt, sie ist ein Weg; sie ist für ihre Mitglieder keine Existenzsicherung, sondern eine Existenzgefährdung, denn sie macht die Kräfte der Kommenden immer wieder mobil«. Es ist nicht zu leugnen, daß hier das Wesen einer Sezession treffend gekennzeichnet ist. Nur so ist sie möglich, nur so hat sie Sinn.

Als Ergänzung nun zu den vielleicht notwendigen Zurückweisungen tüchtiger Talente — wobei man, wie gesagt, weil keine Jury unfehlbar ist, nicht völlig konsequent vorging — hat man die stürmisch herandrängende Jugend weit reichlicher eingelassen, als wir zu hoffen wagten. Nach der bisherigen Haltung der Sezession, des Kunstsalons Cassirer und der mit ihnen in Verbindung stehenden Persönlichkeiten mußten wir befürchten, daß man nach dieser Richtung hin eine kühle Reserve wahren werde. Aber man hat eingesehen, daß die Sezession den Ast absägen würde, auf dem sie selbst sitzt, wenn sie sich gegen die kühnen, vorwärtsstrebenden Neuerer ablehnend verhalten würde. Und ganz anders als im Vorjahre, da man gleichsam unwirsch und widerwillig, ohne System eine ungeordnete Kompagnie der radikalen Linken zuließ, meist Franzosen, hat man diesmal der deutschen Jugend einen großen Raum freigemacht. Auch das trägt wesentlich dazu bei, das Bild der jetzigen Veranstaltung sprühend lebendig, interessant und anregend zu gestalten.

Somit gliedert sich die Ausstellung nunmehr in drei Gruppen. Zunächst ehrt sie die großen und guten Traditionen der modernen Kunst. Sodann führt sie die mittlere Generation vor, die auf diesen Fundamenten weiterbaut. Und schließlich öffnet sie der Jugend das Tor. Der Hinweis auf die Grundlagen und soliden Überlieferungen verbindet sich mit der unbefangenen Würdigung des Kommenden.

Es ist kein Wunder, daß die Säle, in denen jene glorreiche Tradition zu Worte kommt, den reinsten Genuß gewähren. Hier ist nicht nur bebauter Boden, sondern auch die gefestete Kraft genialer Persönlichkeiten. Vor allem kommen dabei ein Trübner- und ein Liebermann-Kabinett, sowie Serien von Leibl, von Renoir, von Seurat, von Cézanne und van Gogh in Betracht. Das Trübner-Zimmer gibt in dreißig vorzüglich gewählten Bildern einen Überblick über das Schaffen dieses Meisters — es wirkt wie ein mit sorgsamster Überlegung in langen Jahren gebildeter Museumssaal. Liebermann bringt neben Studien und Bildern aus seiner Frühzeit, die bis zum Anfang der siebziger Jahre zurückreichen und seine Entwicklung erkennen lassen, vor allem eine Reihe der außerordentlichen Porträts, in denen sich der Stil seines Alters am großartigsten ausprägt; die weniger auf farbige Deutung ausgehen und dadurch für Liebermanns »Malerei« im engeren Sinne keine Offenbarungen enthalten, aber in der Beschwörung der Persönlichkeiten Großartiges leisten und die künstlerische und geistige Potenz des Meisters in letzter Reife strahlen lassen. Es sind dabei Bildnisse von Gerhart Hauptmann, von Professor Nernst und dem Marburger Philosophen Cohen. Bei den Franzosen fesselt besonders die Kollektion Georges Seurats, des schon 1891 verstorbenen Neoimpressionisten-Führers, der zuerst das Monetsche »Komma« in jener eigenen Weise, teils pedantisch, teils aber auch ergiebig und interessant, weiterzubilden unternahm. Von Cézanne sieht man, neben kostbaren Proben seiner reifen Zeit, einige frühe Stücke von noch ganz dunklem Ton und schwerer Farbe, darunter ein Bild, »Mord« betitelt, das fast wie ein Daumier aussieht und nicht durch die Farbe, sondern durch die mächtige Bewegung und dämonische Beseelung der Gruppe ins Auge sticht. Von van Gogh neben unvergleichlich schönen Landschaften und Stilleben das merkwürdige Bildchen, das sich »Schweigen im Walde« nennt und das Böcklinthema souverän in die ganz andere und doch dem Stilsuchen des Schweizers verwandte Art van Goghs überträgt, in dem ja auch ein heimlicher Heroiker schlummerte.

Sodann schließt sich die zweite Gruppe an: die auf den Fundamenten der großen Vorgänger und Wegbahner weiterbauen. Es ist die mittlere Generation der Sezessionsmitglieder, von der nun freilich durch jene Zurückweisungen viele fehlen. Der Vorsitzende der Jury selbst, Max Slevogt, hat sich diesmal mit einigen kleineren Stücken begnügt, meist Tierstudien von lebhaftem Geistreichtum des impressionistischen Vortrags. Andere dagegen dokumentieren aufs neue das Streben zum großen Format und zur figurenreichen, auch »inhaltlich« ausdrucksvollen Komposition, das seit einigen Jahren wieder hervortritt, ohne allerdings zu sonderlich befriedigenden Resultaten zu führen. Das zeigt sich auch diesmal. Corinth stellt eine mythologische Szene zum Thema »Ariadne auf Naxos« aus, die bei famosen Details nicht recht »zusammengehen« will, sowie die lebensgroße Gestalt eines orientalischen Teppichhändlers, die sehr trocken gemalt ist. Nach den prachtvollen Arbeiten gerade der jüngsten Zeit, die man erst kürzlich auf der großen

Corinth-Ausstellung an derselben Stelle sah, sind diese Dinge eine Enttäuschung. Noch weniger behagt mir das neue Riesenbild von Max Beckmann, das nichts geringeres als den Untergang der »Titanic« schildern möchte. Sehr richtig meinte ein witziger Kopf im Hinblick auf das frühere Bild Beckmanns vom Erdbeben zu Messina, man werde dem jungen Künstler bald die Frage vorlegen, mit der einst Moritz von Schwind Piloty neckte: »Exzellenz, was malen's denn heuer für ein Malheur?« Beckmann möchte sich durch die Schilderung menschlicher Tragödien von solcher Furchtbarkeit mit den unbegreiflichen Mächten auseinandersetzen, die unser Leben beherrschen, aber er gleitet dabei immer tiefer ins Literarische, Illustrative, wenn auch ein breiter, eigenwilliger Vortrag darüber hinwegzutäuschen sucht. Sein neues Bild, das außerdem einen für dieses Thema besonders überraschenden Mangel an Temperament aufweist, hinterläßt gar keinen tieferen Eindruck. Dagegen betätigt Beckmann im Gruppenporträt einer sechsköpfigen Familie aufs neue sein außerordentliches Talent für solche Aufgaben, an denen sich die meisten heute die Zähne ausbeißen. Es ist außerordentlich, wie er ein halbes Dutzend Personen malerisch und geistig porträtmäßig auf einer Leinwand unterbringt. Auch Waldemar Rösler zeigt, daß ihm die natürliche Fortentwicklung seiner Gaben besser steht als ein gewaltsamer Sprung in die modische »große Komposition«. Seine neuen Landschaften fesseln den Blick; aber eine offenbar von Beckmann angeregte Szene »Liebespaar und Tod« ist recht böse. Die Meister des 15. Jahrhunderts wußten sehr wohl, warum sie dies literarisch-didaktische Thema dem Kupferstich vorbehielten und nicht der Malerei anvertrauten. Auch Baluschek hat neben einigen kleineren Bildern seiner Art, die wieder eine malerische Vertiefung aufweisen, das viel zu große Bild einer realistischen Proletarier-Razzia geschickt, dessen Format zu der Betonung des Thematisch-Illustrativen in unrichtigem Verhältnis steht. Da ist Otto Hettner in der interessanten Komposition seiner »Niobiden«, die lebhafte Bewegung durch strenge Stilprinzipien reguliert, sinnvoller vorgegangen. Auch Benno Berneis, der einen großen »Reiter am Meer« ganz dekorativ zu halten suchte. Daran seien zwei Arbeiten jüngerer Künstler angereiht: der »Kampf um den Leichnam des Patroklus« von Magnus Zeller, der die heroische Szene etwa in der Art französischer Romantiker vorträgt, und das eigenwillige »Revolutions«-Bild von Klaus Richter, das mit malerisch amüsanten Ideen das Pathos inhaltlich fesselnder Schilderungen originell persifliert.

Die übrigen Angehörigen der Mittelgruppe seien schneller überblickt. Man sieht neue Werke von Ulrich Hübner, der, von Cézanne beeinflußt, dabei ist, seinen Vortrag zu revidieren und zu bereichern. Kleinere Weltreisedinge von Orlik. Geschmackvolle Stücke E. R. Weiß (doch ein großer »Herakles in der Unterwelt« scheint mir weniger gelungen). Kräftige märkische Landschaften von Brockhusen (die man aber nicht neben van Gogh hängen darf, der ihr Anreger ist). Von Kardorff ein solides Porträt des Philologen Diels. Vom Grafen Kalckreuth ein (etwas trocken und photographisch geratenes) ungeheuer ähnliches Bildnis Lichtwarks. Weiter sehr zart und duftig gemalte französische Landschaftsszenerien von Walter Bondy. Blumenstücke von Mosson. Phantastisches von Martin Brandenburg, der sich wesentlich konzentrierter und malerisch gründlicher zeigt als im Vorjahre (hauptsächlich wohl wieder, weil er sich an kleinere Formate hält).

Dann aber kommt in breiten Scharen die Jugend angerückt. Sie hat wahrlich noch nicht lauter Gereiftes und Geklärtes vorzusetzen. Aber nach allen Seiten hin lugt sie nach neuen Möglichkeiten aus, strebt sie zum festen Mauerwerk eines Stils, der trotzdem nur die malerische Idee der Wirklichkeitserscheinungen zu bannen trachtet, strebt sie andererseits nach Formen farbiger Spiele, die dem Auge wie der Empfindung bisher ungekannte Sensationen vermitteln. Einige Franzosen sollen die jungen Deutschen dabei stützen, ohne tatsächlich dies Amt zu versehen. Namentlich ein großes Bild von Henri Matisse, »Der Tanz«, ein Reigen nackter Frauen auf einer riesigen Leinwand mit blauem Fond, erscheint mir recht leer und nichtssagend. Ein Motiv, das eben für eine Zeichnung langt, ist zu einem dekorativen Panneau ausgereckt, daß ihm der Atem vergangen ist. Manguin, Marquet, van Dongen, Friesz und Vlaminck, Derain und Bonnard sind besser vertreten, aber auch nicht »überwältigend«. Ich finde, von dem deutschen Nachwuchs, wenn er auch im Geschmacklichen oft hinter den Franzosen zurückbleibt, geht ein stärkerer Strom des Lebens aus. Immer noch hält Pechstein sich an der Spitze, der mit drei Werken, einem interessanten, ganz einfach gehaltenen Damenporträt und zwei Stillleben von außerordentlicher Energie der saftigen Farbe, vertreten ist. Daneben steht Erbslöh mit zwei ungemein fesselnden Frauenakten, von denen freilich der eine gar zu toll ins Metallische geht. Nun kommen weniger bekannte, zum Teil ganz neue Namen, von denen hier einige angeführt seien, doch ohne jede Prätension einer »Rangordnung«. Da ist Reinhold Ewald aus Hanau mit dem bemerkenswerten Bilde dreier Frauen. Der sehr begabte Prager Willi Nowak mit der feinen Impression eines »Spaziergangs« von zartem Frühlingsklang der Luft. Der Berliner Herbert Fiedler mit dem noch unausgeglichenen Versuch, eine Reihe von Gestalten, »Ruhende«, auf einem Viereck zu gruppieren. Sehr apart sind zwei kleine, von modernem Leben erfüllte Bildchen von Ernst Matthes. Mit kräftigen Lokalfarben arbeitet K. F. von Freyhold (Freiburg i. B.). Interessant im koloristischen Ausdruck wie in der Komposition sind auch die Versuche von Heinrich Heuser, der biblische Szenen in volkstümlich buntes Mosaikspiel auflöst, und Hans Steiner, der die Motive verschlungener Körper mit eigenem Geschmack meistert; ferner die kecken Schwabinger Ausschnitte von Ernst Ascher. Franz Heckendorf und Rudolf Großmann, die sich einen eigenen Stil für die »Landschaft« der Berliner Peripherie gebildet haben, sind uns schon vertrauter. Eine andere Gruppe kennen wir von der inzwischen selig entschlafenen Neuen

Sezession her. Zu ihr gehört E. L. Kirchner, der sich diesmal gar zu wild gebärdet. Ferner E. Heckel, der neben einigen gewaltsamen Kindlichkeiten einen »Sterbenden Pierrot« mit seltsamen Linienüberschneidungen amüsant in das Bildviereck projiziert. Schmitt-Rottluff kokettiert in einem Georginen-Stilleben mit dem Kubismus, an den auch sonst mancherlei Bilder anklingen, ohne aber der theoretischen Pedanterie Picassos und seiner Leute unbedingt zu folgen. Zum Besten der jungdeutschen Stücke gehört die »Bewegte See« von Arthur Segal. Als ein Talent von sehr persönlichem, wenn auch noch ungeklärtem Ausdruck bewährt sich wieder Oskar Kokoschka, der in drei Gemälden von blassen, zarten Farben etwas vom keuschen Zauber der Frührenaissance mit modernen Mitteln wiedererstehen lassen möchte. In seinem Fahrwasser, d. h. mehr in der früheren Art Kokoschkas segelt Max Oppenheimer, der blutige und asketische religiöse Themata in sehr preziöser Manier nach sorgsam ausgeklügelten, geometrisch errechneten Kompositionsgesetzen, jedoch nicht ohne eigne Wirkung behandelt. Eine große Geißelung von ihm macht bei aller Geziertheit und Absichtlichkeit der gereckten, hageren Gestalten durch die Verzückung Eindruck, die das merkwürdige Bild durchströmt. Sieht man von Pechstein, Erbslöh und einigen anderen Einzelheiten ab, so ist der Ertrag an Talentproben nicht sehr groß. Aber das sehnsüchtige Wollen, das die Arbeiten dieser ganzen Generation kennzeichnet, beschäftigt den ernsten Ausstellungswanderer ungemein, und es wird für die jungen Leute einen nicht zu unterschätzenden Vorteil bedeuten, daß sie ihre Experimente, die bisher nur im Atelier oder in exklusiven Kunstsalonwinkeln von wenigen Vertrauten betrachtet wurden, nun einmal in breiter Öffentlichkeit sehen; wie es einen Dramatiker anregen muß, wenn er sein Stück aus dem Buche in die harte Helle der Bühnenaufführung versetzt sieht.

Nicht groß, aber besonders fein gelungen ist diesmal die plastische Abteilung der Sezession. In ihr dominiert Ernst Barlach, der mit einer glänzenden Kollektion auftritt. Seine Holz-Figuren und -Gruppen, die kleine Gestalten durch eine souveräne Formanschauung aus allen Resten des Genremäßigen zum Monumentalen emporheben, haben in der subjektiven Art zu vereinfachen, zusammenzufassen und ungewöhnliche überraschende Bewegungsmotive wirken zu lassen, etwas Hinreißendes; man kann den Eindruck dieser Dinge gar nicht vergessen. Daß Barlach auch anderes Material zu behandeln versteht, zeigt seine meisterliche Porzellanbüste Tilla Durieux', deren slawischen Rassekopf er mit ausgezeichneter Kunst für die glasierte Masse behandelt hat. Von Gaul sieht man zwei prächtige Steinarbeiten: liegende Panther. Von Kolbe die schöne Figur einer »Amazone«, halb flächig in der Anordnung, von größtem Reiz; von Tuaillon diesmal nur kleinere Statuetten. Neue Namen ziehen auch hier die Aufmerksamkeit auf sich, so Renée Sintenis, eine junge Berliner Dame, die zwei delikate Bronzefigürchen, weibliche Akte, ausstellt. So Ernesto de Fiori, ein junger Österreicher, der die aparte, in manchen Zügen an Minne erinnernde Figur eines Jünglings in Bronze schickte. Wilhelm Lehmbruck kennen wir schon als eine der stärksten Hoffnungen unserer modernen Plastik; auch Karl Ebbinghaus, der eine Büste beisteuerte, ist kein Fremder mehr.

So schließt sich ein ungewöhnlich reicher Kreis zusammen, der in der Tat die ganze Fülle des modernen Schaffens vom reifen Können fertiger Meister bis zum tastenden Suchen vorwärtsstürmender Neulinge umschreibt. *M. O.*

NEKROLOGE

+ **München.** Prof. Dr. hon. c. **Gabriel Ritter von Seidl,** der bekannte Architekt und Ehrenbürger der Stadt München, ist Sonntag, den 27. April, 3/4 4 Uhr nachmittags, nach langem, schwerem Leiden im 65. Lebensjahre verschieden. Mit ihm ist neuerdings eine der typischsten Erscheinungen jenes autokratischen Künstlerkreises dahingegangen, der in Franz von Lenbach sein Haupt und seinen markantesten Vertreter anerkannt hatte, der in seinen Bestrebungen manchmal nicht ganz unberechtigte Anfeindungen von Seite der Jüngeren hatte erdulden müssen und gleichwohl für die Entwicklung der Kunst in Deutschland von sehr großer Bedeutung war. Die »Retrospektivität«, die diesen Künstlern zum Vorwurf gemacht wurde, hat den Grund geschaffen, auf dem die moderne Architektur, das moderne Kunsthandwerk emporwachsen konnten und eine spätere Kunstgeschichte wird ihre Bedeutung vielleicht höher einschätzen, als wir uns heute vorstellen, wie ja schon in den letzten Jahren eine gerechtere, von falschem Enthusiasmus, wie parteilicher Gegnerschaft sich gleich fernhaltende Beurteilung eingesetzt hat. Seidl, der am 9. Dezember 1848 als Sohn des kunstsinnigen Bäckers Anton Seidl in München geboren war, hatte nach Absolvierung der Latein- und Gewerbeschule das hiesige Polytechnikum bezogen, anfangs noch schwankend, welchem Beruf er sich zuwenden sollte, als der große Krieg ihn auf das Schlachtfeld rief, wo er sich als Artillerist bei Beaugency das Verdienstkreuz erwarb. Nach dem Friedensschluß trat er wieder in das Polytechnikum ein, widmete sich nun ausschließlich der Baukunst unter Gottfried Neureuther und erregte bereits 1876 auf der deutschen Kunstgewerbeausstellung im Glaspalast Aufsehen mit einem sehr schlichten und einfachen bürgerlichen Wohnzimmer. Er trat in nähere Beziehung zu Lenbach, Gedon und Rudolf Seitz, mit welch letzterem er eine, vornehmlich auf dem Formenschatz der Renaissance und des Barock basierende »Werkstätte für Handwerkskunst und Wohnungseinrichtung« gründete. Die Reihe seiner gleichfalls die Formen der deutschen Renaissance bevorzugenden Privat- und öffentlichen Bauten eröffnete er mit dem sogen. »Deutschen Haus« beim ehemaligen botanischen Garten in München, dem hier wie in ganz Deutschland eine große Zahl, auch weiteren Kreisen bekannter Schöpfungen folgte. Es seien genannt die Ausgestaltungen des Franziskaner- und Arzberger Kellers, das Gasthaus zum »Bauerngirgl« in München, die großen Bierhäuser zum »Spaten« in Berlin, das »Münchener Kindl« in Straßburg, die Rathäuser in Ingolstadt, Worms und Bremen, die Privathäuser Franz v. Lenbachs, Fr. A. v. Kaulbachs, Toni Stadlers, des Kunsthändlers Böhler — eins seiner harmonischsten Werke — der Neubau des Ruffiniblocks, das Karlstorrondell, das Künstlerhaus, das Onuphriushaus, sämtlich in München, die Schlösser und Villen Freiherr von Heyl in Darmstadt, Schoen in Worms, Büdesheim (Graf Oriola), Repten (Fürst Henkel Donnersmark), die kirchlichen Bauten St. Anna am Lechel in München und St. Gottlieb in Hernsheim und schließlich

die großen Museumsbauten, das absichtlich die verschiedensten Stilarten in sich vereinigende bayrische Nationalmuseum und das noch nicht ganz vollendete deutsche Museum in München. Seidl, der 1900 durch den Prinzregenten Luitpold in den persönlichen Adel erhoben worden und Ritter des Maximiliansordens, Komtur des bayrischen Kronenordens, Offizier der französischen Ehrenlegion und Träger des preußischen Pour le mérite war, hat auch als Mitglied zahlreicher Kommissionen, als großer Naturfreund und Leiter des Isartalvereins sehr viel Gutes gewirkt.

Rom. Am 9. April ist hier nach langem schwerem Leiden Fräulein **Henriette Hertz** im Alter von 66 Jahren gestorben. Es ist schwer, in wenigen Worten die ganze Bedeutung hervorzuheben, welche diese ungewöhnliche Frau für die deutsche Kolonie Roms und darüber hinaus für viele italienische Kreise gehabt hat. Sie gehörte zwei Ländern an: Deutschland durch ihre Geburt, denn sie war eine gebürtige Kölnerin, und Italien, und speziell Rom, wo sie nun fast dreißig Jahre lebte und in dem von ihr erworbenen historischen Palazzo Zuccari, der schon einmal durch die Fresken von Cornelius in der deutschen Kunst eine große Rolle gespielt hatte, eine vornehme Gastlichkeit übte, Gelehrte, Künstler, Musiker um sich vereinigte und von wo aus manch humanitäre Unternehmung angeregt und kräftigst unterstützt wurde. So wie sie zwei Ländern angehörte, hat sie in gleichem Sinne über ihren Nachlaß verfügt. Der Kaiser-Wilhelms-Gesellschaft hat sie den Palazzo, in dem sie unter Steinmanns energischer Anleitung die ihren Namen für immer tragende Bibliothek für Renaissancestudien gründete, testiert und der Stadt Rom vermachte sie die Bilder. Es wäre zu wünschen, daß diese letzteren, unter denen sich Namen wie Filippo Lippi, Antonello da Messina, Giulio Romano u. v. a. befinden, in irgend einer Form im Palazzo bleiben, damit die schöne Harmonie der Räume nicht zerstört werde. Auch einige gute Antiken, wie z. B. der sogen. »Hertzsche Kopf«, eine römische Replik des Kopfes der Nike des Paionios in Olympia, zierten die Säle. In der Sala Bach, die sie zur Pflege würdiger Musik an Stelle des kleinen Gartens des Palazzo Zuccari erbaut hatte, fand am 12. April die eindrucksvolle Trauerfeier statt. Unter den Reden ragte die von Exz. Harnack im Namen der Kaiser-Wilhelms-Gesellschaft gehaltene hervor. Im Schatten der Zypressen des Friedhofes bei der Cestiuspyramide wird die Asche der Gründerin der Bibliotheca Hertziana beigesetzt werden.

Ludwig Pollak, Rom.

PERSONALIEN

Wie vorauszusehen war, ist **Albert Besnard** zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt worden. Seinem Vorgänger Carolus Duran ist der Titel eines directeur d'honneur verliehen worden. Indessen wird Besnard damit so wenig aus Paris verschwinden, wie vor ihm alle Direktoren der Villa Medici in den letzten sechzig Jahren. Er wird seine Wohnung und sein Atelier in Paris beibehalten und wie vor ihm Carolus Duran öfter und länger in Paris weilen als in Rom.

DENKMÄLER

Frankfurt a. M. Die Stadt Frankfurt hat das große Glück, mit einem **Heinedenkmal,** das ihr von »Freunden und Verehrern Heines« gestiftet wird, zugleich ein wirkliches Kunstwerk geschenkt zu bekommen. Man muß es dem Komitee, das seine Auswahl unter den Entwürfen mehrerer Bildhauer zu treffen hatte, wirklich als Verdienst anrechnen, daß seine Wahl auf den Entwurf Georg Kolbes fiel. Der Entwurf zeigt auf glattem vierkantigen Sockel ein mit aufrechtem Oberkörper sitzendes nacktes Mädchen, hinter dem mit einem federnden, sprungartigen Spreizschritt ein nackter Jüngling nach links hin vorbeieilt. Der Jüngling blickt auf das Mädchen hinab und dreht dabei den Oberkörper fast ganz zur Vorderansicht herum. Seine Arme sind fast wagerecht ausgebreitet. Die Dreieckslinie der gespreizten Beine, die Vertikale des Oberkörpers, die Horizontale der Arme ergeben trotz der sausenden Bewegung des Jünglingskörpers eine ganz einfache reliefartige Ansicht. So ist eine feste bildhauerische Form ohne akademische, klassizistische Trockenheit gefunden und ohne den geringsten Verzicht auf Lebendigkeit der Bewegung, auf Sinnlichkeit der Formen. Über diesen rein formalen Vorzug einer prachtvollen Vereinigung von Stil und Sinnlichkeit hinaus bedeutet die Gruppe als Ganzes eine ebenso geistreiche wie lebendige und einleuchtende Umsetzung von Heines künstlerischer Art in die Formen der Plastik. Dabei ist sie gleich weit von illustrativer wie von allegorischer Art entfernt. Die gelagerte Mädchenfigur bedeutet eine ebenso klare und einfache bildhauerische Parallele zu Heines weicher lyrischer und einfacher formaler Art wie der vorbeisausende Jüngling zu dem antithetischen Moment in Heines Kunst. — Die Stadt Frankfurt hat zur Aufstellung des Denkmals einen Platz in den Friedberger Anlagen zur Verfügung gestellt.

A. W.

AUSSTELLUNGEN

Exposition de la Section de Genève des peintres, sculpteurs et architectes suisses. Lokale Ausstellungen haben vor größeren Veranstaltungen einen unverkennbaren Vorteil: den der Heimatlichkeit. In Genf, wo die Malerei eine weit bedeutendere Geschichte hat, als gemeinhin bekannt, wo die Pflege der bildenden Künste — trotz Calvin — zur Tradition gehört, kommt noch hinzu, daß die Nähe eines Künstlers vom Range Ferdinand Hodlers die Grenze nach unten hin ziemlich genau bestimmt und krassen Dilettantismus ausschließt. Er hat diesmal das große und auch monumentale Porträt der Madame G. ausgestellt. Die sitzende Gestalt nimmt die Diagonale des länglichen, recht ansehnlichen Formats ein. Ein sehr durchsichtiges Rosa ist der Grundton der Kleidung, darin unbestimmte, elliptische Formen in hellgelb schwimmen, wie Nebelkreise über dem Wasser, und eine mächtige Sammetschleife teilt diese Farbenfluten mit seinem sonderbar tiefen Schwarz entzwei. Wer Holders Porträtkunst kennt, dem wird die imponierende Einheit seiner Kunst nur noch gewaltiger erscheinen. Er bleibt im Porträt so gut der große Platoniker der Linie und Farbe, wie in allem anderen. Vielleicht hat noch niemals ein Mensch die Idee, den Geist der Form so rein aus der absoluten Gesetzmäßigkeit der Erscheinung herausgehoben — wie Ferdinand Hodler. Dies muß einem vor dem Porträt der Madame G. klar werden. Wenn wir ansonsten dem Katalog nachgehen, so muß schon deshalb vor allem Emile Breßler genannt werden, weil er mit einer kleinen Komposition von holdestem Reiz das Titelblatt geschmückt hat. Breßler ist ein Visionär von so überzeugender Reife, von solcher Fülle und Sicherheit seiner Mittel, daß man nur staunend seiner Jugend gedenken kann. Die Einfachheit, die herbe Kraft und doch die groteske Komik seines »Chien crevé« oder »Le vieux cheval« bedeutet schlechtweg eine sehr selbständige und sehr erhebliche Weiterentwickelung der Linie, die sich etwa von Felicien Rops über Daumier zu Toulouse Lautrec ziehen ließe. Emile Breßler verdient die größte Aufmerksamkeit der Kenner. Doch zurück zur eisernen Ordnung des Alphabets. Felix Appenzellers »Jeune fille au béret noir« läßt

manches erwarten. Gustav Barrauds »Fille blonde« zeigt einmal mehr, wieviel hochentwickelter Geschmack an sich zu leisten vermag. Maurice Barraud darf aber sicherlich zu den stolzesten Hoffnungen der Genfer Sektion gezählt werden. Man braucht kein Prophet zu sein, um das vor seinen Pastellen, besonders »Etude«, »Poème-paien«, »Femme au soulier rose«, zu erkennen. Eine Herrschaft des menschlichen Körpers, eine Steigerung der Farbenglut im Pastell und eine souveräne Handhabung des Raumes sind die sichtbarsten Merkmale dieser eigentümlich üppigen, schwellenden und doch gehaltenen, kühlen und elastisch-männlichen Darstellung. Forestiers Blumenstudien fallen angenehm auf. Sie suchen noch den Ausweg zwischen dem Natürlichen und dem Bildmäßigen. Giovanni Giacometti, dessen farbensatte Kunst immer weiter bekannt wird, hat nur als eingeladener Gast an dieser Ausstellung teilgenommen, da er nicht zur Genfer Sektion gehört, und seine Teilnahme ist auch eher repräsentativer Natur. Sehr bemerkenswert ist das kleine Bildchen »Arracheur de pommes de terre« von Hermenjat, der hier auf einem fast undenkbar kleinen Raum eine seltsame Wirkung von Größe und Einfachheit der Bewegung erreicht. John Torcapel ist entschieden auf dem besten Wege, eine überaus differenzierte, bewegte Vision der heimischen Landschaft in sich aufzubauen. Seine Ausdrucksmittel sind originell, ohne gesucht zu sein. Er wird uns gewiß noch öfters beschäftigen. Otto Vautier ist ein reifer Künstler, dessen Können und Grenzen klar zu übersehen sind. Das dem Genfer überhaupt eigene starke Gefühl für Tradition hält ihn fern von allem revolutionären Suchen. Er hat sich stetig und in strengem Zusammenhang zur respektablen Höhe seiner heutigen Leistung hinaufentwickelt. Ein Bild wie sein »Attention matinale« nimmt gefangen. Die Zartheit, Luftigkeit eines Boucher webt das grünlich zitternde Licht um einen schlank hinfließenden Frauenleib, nur ist Vautiers Sinnlichkeit keine stoffliche, wie die Bouchers, sondern eine atmosphärische. An Eleganz und zart angewandtem Reichtum seiner Palette dürfte ihm nicht sobald jemand gleichkommen. Es sind wirklich so recht Bilder, die man haben möchte. Edouard Vallet kämpft noch immer den unentschiedenen Kampf zwischen seinen sich widersprechenden Neigungen. Das Gefällige, heiter Zierliche und das ahndungsvoll Schwere, Bedeutsame zieht ihn gleichmäßig hinan. Es ist fast aufregend, diesem Kampf zuzusehen und dennoch würde man wünschen, er möchte bald sich entscheiden. Es wächst nichts auf Kreuzwegen. So gerne man in Niederhäusern-Rodo den Zunftmeister der Bildhauer sonst mitverehrt, so kann seine Eigenart, so wenig wie die seines ebenfalls sehr schätzenswerten Kollegen James Vibert, an den diesmal ausgestellten Werken richtig erfaßt werden. *Richard Messleny, Genf.*

Ausstellung im Städtischen Museum in Amsterdam. Drei Sonderausstellungen holländischer Maler sind augenblicklich im Städtischen Museum zu Amsterdam zu sehen. Über den jüngsten der Einsender, den Autodidakten J. J. Doeser (geb. 1884), hat die »Zeitschrift für bildende Kunst« kürzlich einen Aufsatz gebracht. Von einer neuen Seite lernt man ihn in dieser Ausstellung jedoch kaum kennen; er hat sein Stoffgebiet erweitert, andere Formen des Elends in den Kreis seiner Kunst gezogen, aber daß er in der künstlerischen Bewältigung und Durchbildung des Stoffes Fortschritte gemacht hat, kann man nicht sagen. Doch muß man anerkennen, daß er trotz mancher Unvollkommenheiten der Zeichnung und koloristischer Härten, die in seinen Ölgemälden stören — in den Pastellzeichnungen offenbart sich im Gegensatze dazu ein viel feineres Farbengefühl —, hier und da wieder durch den Ausdruck, durch einen Blick, eine Geste zu ergreifen und zu erschüttern weiß. Es ist nur schade, daß er dabei des Öfteren nicht die Klippe vermeidet, seine Empfindungen, seine Reflexionen in die dargestellten Figuren hineinzuprojizieren, wodurch dieselben dann leicht etwas Falsches und Gemachtes bekommen. Von den neuen Stoffen, die er behandelt, sind weitaus die meisten Darstellungen von Prostistuierten: da lauert eine abends an einer Straßenecke, eine andere promeniert in der Dämmerung an einem einsamen Kai, während der »Freund« in einiger Entfernung wartet, eine andere, halb bekleidet, bringt ihr Haar in Ordnung, während ein auf dem Sofa sitzender Besucher gelangweilt-gleichgültig zuschaut, andere sitzen am Morgen, müde und abgespannt in dem kahlen, nüchternen Raum eines öffentlichen Hauses; lauter Themen, die zwar von Théophile Steinlen mit unvergleichlich größerer Meisterschaft behandelt sind, denen aber Doeser doch eigene Töne zu entlocken versteht. Eins der besten Bilder dieser Art zeigt ein aufgeputztes kleines Mädchen auf der Straße zwischen einem Zuhälter und einer Dirne, die es zu dem entwürdigendsten Gewerbe anzuhalten scheinen; hier ist das Gemeine, ja das Teuflische in den Gesichtern der beiden erwachsenen Personen in geradezu beängstigender Wahrheit zum Ausdruck gebracht. Andere Vorstellungen sind dem Leben der Bergarbeiter entnommen; gut beobachtet und auch in der Farbe wahrscheinlich ist da besonders ein Bild, wo die im Inneren des Bergwerkes mit Spitzhacke bei spärlichem Grubenlicht arbeitenden halbnackten Männer bei ihrer mühevollen Arbeit dargestellt sind. Von liebevollem Eindringen in den eigentümlichen Charakter der Personen zeugen auch der alte Stuhlflechter und ein Interieur mit nähenden Mädchen, das durch das Idyllische des Vorwurfes und die friedliche Stimmung ganz aus dem Rahmen seines übrigen Werkes fällt. Zu den ergreifendsten Sachen gehört die Darstellung einer durch Armut und Entbehrung abgemagerten Mutter mit ihrem kleinen Kind auf dem Arm; hier ist durch das starke Gefühl der Gegenstand wirklich bewältigt.

Eine sehr vielseitige, unermüdlich tätige Künstlerin ist unstreitig die zweite Einsenderin, Frau van Trigt-Hoevenaar (geb. 1854), die Witwe des Malers van Trigt. Sie wagt sich an alle Kunstgattungen, sie malt, sie radiert und sie bildhauert; aber in erster Linie ist sie Malerin, 107 Ölgemälde und 39 Aquarelle legen von ihrem Fleiß und ihrem Mut Zeugnis ab. Sie begann mit Landschaften und Stadtansichten, die durch die intime Auffassung und die saubere Ausführung als typisch holländisch bezeichnet werden müssen, die sich aber ganz in den herkömmlichen, soliden Bahnen bewegten. Es gibt aus dieser Periode sehr stimmungsvolle Landschaften von ihr, die durch eine gewisse Zartheit des Empfindens ausgezeichnet sind, z. B. die Flußlandschaft in Mondscheinbeleuchtung mit dem großen Baum im Vordergrund; auch die Ansichten Amsterdamer oder Haarlemer Grachten haben bemerkenswerte Qualitäten. Später werden ihre Sachen unruhiger, nervöser, dramatischer und in der Ausführung skizzenhafter und dekorativer. Mit großer Vorliebe behandelt sie den Kampf und den Übergang zwischen Licht und Dunkel in der Natur; Kontraste in der Beleuchtung, schneller Wechsel in derselben, ziehen sie besonders an, ein plötzlich aus den Wolken brechendes Meer von Licht, wie etwa auf dem großgesehenen Rotterdamer Hafenbilde, oder ein eben beginnendes Gewitter mit seinen unheildrohenden dunkeln Wolken und den eigentümlichen Lichteffekten, wie auf einem anderen Bild aus dem Rotterdamer Hafen, das an Turner erinnert. Manche ihrer Landschaften haben durch das Überraschende der Beleuchtung etwas von Fata-Morgana-Erscheinungen, so verschiedene Motive aus Paris; auf einem dieser Bilder gibt der Gegensatz

zwischen den Wipfeln blühender Obstbäume eines Gartens im Vordergrund und dem den ganzen Hintergrund einnehmenden, unübersehbaren Häusermeer mit dem Dunst der großen Stadt, der darüber lagert, dem Ganzen etwas Unwirkliches, Visionäres. Koloristisch sehr reizvoll sind dann eine bewaldete Dünenlandschaft mit einer Mannigfaltigkeit von Farbentönen, ferner ein Blick in den Luxembourg-Garten mit auf dem grünen Rasen im Schatten der Bäume lagernden Sonntagsspaziergängern, letzteres nur eine Skizze, außerdem ihre Blumenstücke aus dieser ihrer mittleren Periode. In ihrem jüngsten Stadium zeigt die Künstlerin den Einfluß von Matisse, unter dessen Leitung sie sich eine Zeitlang gestellt hat; das Interesse für die Landschaft ist hier zurückgetreten, das Figürliche und das Porträt herrschen in dieser letzten Phase vor; die Behandlung ist jetzt noch breiter geworden, die dekorative Tendenz ausgesprochener, dafür wird zeichnerische Korrektheit als etwas Überflüssiges noch mehr vernachlässigt; und doch frappieren die Porträts durch ein lebensvolles Erfassen der dargestellten Individualitäten. Sehr charakteristisch sind auch einige Tierstudien aus dieser Zeit, Pferde- und Löwenköpfe. In ihren Radierungen behandelt sie ähnliche Vorwürfe wie in ihren Gemälden, oft ist die Radierung nach dem Gemälde gemacht; auch hier begegnen wir den merkwürdigen Lichteffekten, die die Blätter zu sehr beachtenswerten Talentproben machen. Am wenigsten gelungen sind wohl ihre Modellierversuche; aber eine starke persönliche Note haben all ihre Arbeiten.

Der dritte Einsender, M. P. Reus (geb. 1867), wie Doeser ein Autodidakt, ist von den dreien technisch, wie innerlich der ausgeglichenste, aber auch der am wenigsten interessante; seine kleinformatigen holländischen Landschaften, seine Porträtstudien sind ja ganz tüchtige und erfreuliche Leistungen, sie sind ehrlich und bieder, gut gezeichnet und angenehm in der Farbe, aber auch nicht mehr; solches Werk liefern viele andere ebenso gut. Am besten sind seine zahlreichen Zeichnungen, da ist oft mit ein paar treffsicheren Strichen eine erstaunliche Wirkung erzielt, das Momentane einer flüchtigen Beleuchtung in seiner ganzen Unmittelbarkeit zum Ausdruck gebracht.

M. D. Henkel.

+ **München.** Im Kunstverein wird die **Privatgalerie des verstorbenen Prinzregenten Luitpold** in drei Serien von je einer Woche ausgestellt werden.

+ **München.** Die **Jury der Sezession** für die kommende internationale Ausstellung im Glaspalast setzt sich aus folgenden Herren zusammen: 1. Präsident: Professor Hugo Freiherr v. Habermann, Maler; 2. Präsident: Professor Albert Ritter v. Keller, Maler; 1. Schriftführer: Richard Winternitz, Maler; 2. Schriftführer: Professor Joseph Floßmann, Bildhauer; ferner die Herren: Professor K. J. Becker-Gundahl, Maler; Professor Bernhard Bleeker, Bildhauer; Joseph Damberger, Maler; Professor Julius Diez, Maler; Professor Hans v. Hayek, Maler; Professor Ludwig Herterich, Maler; Paul Rieth, Maler; Professor Rudolf Schramm-Zittau, Maler; Professor Franz Ritter v. Stuck, Maler; Charles Tooby, Maler.

SAMMLUNGEN

Das **König-Albert-Museum in Chemnitz** kaufte aus der Mackensen-Ausstellung der Kunsthütte »Die Wöchnerin« und damit wohl eines der besten Werke des Worpsweder Malers. Es erwarb ferner auf der Auktion Günzburger die »Blümlisalp« von Ferdinand Hodler. Das Bild, im vorigen Jahr entstanden, ist ausgezeichnet durch Größe und Erhabenheit der Auffassung und durch die Wucht der Farbgebung trotz größter Beschränkung der Mittel. Das Werk ist unstreitig eine der interessantesten Erwerbungen der jungen Galerie.

+ **München.** Die Direktion der **bayr. Staatsgalerien** erwarb von dem Kunsthändler Brackl eine große Thunerseelandschaft von Ferdinand Hodler aus den neunziger Jahren.

Das Städtische Museum in **Stettin** erwarb aus dem Besitz der modernen Galerie Thannhauser, München, das Bildnis des Grafen v. O. von Hugo von Habermann, sowie das bedeutende Gemälde »Strand in Nordwijk« von Max Liebermann.

INSTITUTE

Florenz. Kunsthistorisches Institut. In den neuen Räumen des Kunsthistorischen Instituts (Palazzo Guadagni, Piazza S. Spirito 10) fand am 19. April die Ausschußsitzung des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e. V. unter Vorsitz Sr. Exz. Wirkl. Geh. Rats Dr. Bode statt. Anwesend waren folgende Mitglieder: Geh. Rat Dr. Woldemar von Seidlitz, Geh. Kommerzienrat Eduard Arnhold, Se. Exz. Wirkl. Geh. Rat Prof. Dr. Adolf Wach, Dr. Fritz von Harck, Prof. Dr. Christian Hülsen, Se. Exz. Geh. Rat Dr. Karl Graf Lanckoronski, Se. Durchl. Prinz Franz von und zu Liechtenstein, F. von Macuard, Geh. Rat Prof. Dr. Adolf von Oechelhäuser, Geh. Rat Prof. Dr. Henry Thode und der Direktor des Instituts Dr. Hans von der Gabelentz-Linsingen.

Das Institut bleibt von jetzt ab das ganze Jahr hindurch außer im Monat August geöffnet. Die neuen großen und luftigen Institutsräume werden es auch in der heißen Jahreszeit ermöglichen, darin zu arbeiten. Die Institutsbibliothek ist wieder reich vermehrt worden und nähert sich mehr und mehr dem Ideal der Vollständigkeit auf dem Gebiete der italienischen Kunst. Der durch Schenkungen stark vergrößerte Abbildungsapparat ist neu geordnet. Im Winterhalbjahr werden die Institutssitzungen wieder aufgenommen werden. Ein von einem Gönner in Aussicht gestelltes Epidiaskop wird die Mitteilung neuen Materiales erleichtern und auch den Interessen des breiteren Publikums entgegenkommen. Als nächste Institutspublikation erscheint der zweite (und letzte) Band von Poggis Domwerk. In den »Mitteilungen« wird Dr. Bombe einige Aufsätze über die Geschichte des Florentiner Hausrats publizieren.

Am 12. v. M. hielt Dr. Biehl im Institut einen Vortrag über »Romanische Plastik in Florenz«, an den sich eine Führung durch die mittelalteralterlichen Denkmäler der Stadt anschloß. Der Vortragende machte unter Vorlegung zahlreichen unveröffentlichten Photographienmaterials den Versuch, die Florentiner Monumente in den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang der toskanischen Skulptur einzustellen. Der Vortrag beruhte auf Vorarbeiten zu einer Tafelpublikation über die mittelalterliche toskanische Plastik, die Ende des Jahres im Verlage von E. A. Seemann, Leipzig, erscheinen wird. Unter den bisher unbekannten oder völlig unbeachteten Monumenten der Epoche, die der Vortragende aus Florenz und seiner Umgebung heranzog, verdienen die folgenden besondere Beachtung: Die beiden überlebensgroßen Löwenköpfe aus hartem, grauem Stein an der Torre degli Amidei in via Por S. Maria (Nr. 1) — der überlebensgroße weibliche Marmorkopf an der Nordfassade (richtiger am teilweise abgetragenen Campanile) von S. Maria Maggiore und die Marmorkanzel von S. Giovanni Maggiore im Mugello. Die Löwenköpfe, die bisher für ägyptisch oder etruskisch galten, gehören in die Nähe der bekannten Löwenköpfe an der Tribuna des Baptisteriums, d. h. an das Ende des 12. Jahrhunderts. Schon das echt romanische

Mißverhältnis zwischen den mächtigen Schädeln und den verkümmerten Pranken hätte vor der Annahme antiken Ursprungs warnen sollen, wenn auch die großartige Einfachheit in der Stilisierung der zähnefletschenden Bestien an etruskische Bildungen denken läßt. Die Köpfe erheben sich an Wucht der Wirkung noch weit über die Baptisteriumsskulpturen, — sie gehören zu den eindruckvollsten Schöpfungen der romanischen Plastik in Florenz. An dem Turm der Amidei sind sie offenbar erst nachträglich angebracht worden. Sie haben zu der frühgotischen Architektur keinerlei Beziehungen. Es gibt außerdem kein weiteres Beispiel dafür in Florenz und in ganz Toskana, daß man derartige Köpfe an Geschlechtertürmen angebracht habe. Es ist nicht unmöglich, daß die Köpfe von dem alten, verschwundenen Stadttor — Porta S. Maria — stammen, von dem die Straße ihren Namen hat. Daß in romanischer Zeit toskanische Stadttore mit derartigen »Apotropaia« geschmückt wurden, dafür gibt das Löwentor des pisanischen Kastells zu Cagliari auf Sardinien den Beweis. Natürlich muß man sich die Köpfe anders angeordnet vorstellen. Sie müssen nach einwärts blicken (nicht nach auswärts, wie sie es jetzt tun), und somit jeden ins Auge fassen, der unter ihnen durch das Tor schreitet.

Die bisher ganz unbekannte inkrustierte Marmorkanzel von S. Giovanni Maggiore bei Borgo S. Lorenzo hat ein besonderes Interesse dadurch, daß sie auf sechseckigem Grundriß aufgebaut ist. Sie ist außer dem Pulpito von Fagna das einzige frühtoskanische Beispiel des polygonalen Kanzeltypus, den später Niccolò Pisano aufgriff und völlig ausbildete. Die prächtigen Inkrustationen der Brustwehrplatten — Vasen mit Fischen darin — finden ihre stilistischen Parallelen in S. Giovanni und in S. Miniato zu Florenz. Die Kanzel gehört, wie die zu Fagna, der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an.

Durch seine Beziehungen zur Kunst Niccolò Pisanos gewinnt auch der Marmorkopf von S. Maria Maggiore eine über den Wert seiner Einzelexistenz hinausgehende Bedeutung. Er ist ein neuer Beweis für das Übergreifen der pisanischen Einflußsphäre nach Florenz gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Der monumentale Frauenkopf, dem die tiefen Falten, die sich von der (verstümmelten) Nase zum Munde ziehen, etwas Leidvoll-Schicksalsschweres verleihen, gilt als ein Porträt Bertas, der Tochter Karls des Großen. Mancherlei Legenden umspinnen ihn. Über seine Herkunft ist nichts Näheres zu ermitteln. Es kann wohl als sicher gelten, daß hier ein Hauptwerk jenes zuerst von Swarzenski charakterisierten Florentiner Bildhauerateliers vorliegt, das bis ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts hinein auf den Errungenschaften Niccolò Pisanos fortbaute, und dessen bekannteste Schöpfungen die Reliefs der drei Marien am Grabe in S. Croce und des Drachentöters St. Georg an der Porta S. Giorgio sind. *X–*

FORSCHUNGEN

Lionello Venturi schreibt im Märzheft des Bollettino d'Arte eine kleine **Madonna**, die sich ehemals in Santa Apollonia zu Velletri befand und jetzt im Kapitelsaal des Domes bewahrt wird, dem **Gentile da Fabriano** zu. Das kleine Werk zeigt in Typen und Anordnung eine unleugbare Verwandtschaft mit den gesicherten Arbeiten dieses Malers, steht aber, wie es scheint, in der Qualität etwas unter ihnen. Es ist ferner so stark verdorben, daß einige Partien überhaupt in Wegfall kommen. *—l.*

Das Januarheft der »Arte« enthält die Fortsetzung von G. Giovannonis Studien über **römische Kirchen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.** Ausgehend von San Spirito in Sassia und Santa Catharina de' Funari, die er im ersten Teil seines Aufsatzes untersucht hat (vgl. Kunstchronik Nr. 24), will er nunmehr die Entwicklung der zweigeschossigen Fassade von etwa 1570—1590 verfolgen. Im vorliegenden Teil wird Santa Maria dell' Orto behandelt. Durch eingehende stilkritische Analyse sucht Giovannoni den Beweis zu erbringen, daß die Fassade dieser Kirche auf Vignola zurückgehen muß; ihre Erbauung fällt nach den noch erhaltenen Urkunden in die Jahre 1566—69. — Zu dem rätselhaften **Guidetto de' Guidetti,** dessen Signatur Giovannoni an der Fassade von Santa Catarina de Funari fand, bringt er jetzt einen kleinen Nachtrag. Guidetto scheint nämlich mit einem Maestro Guidi, Architekten des Kardinals Cesi, identisch zu sein, über den der Bevollmächtigte der Stadt Rieti in Rom 1561 an seine Stadtverwaltung berichtete. Im Anschluß hieran möchten wir auf eine andere Nachricht hinweisen, die sich ebenfalls auf diesen Architekten zu beziehen scheint. In Ubaldo Biccis »Notizia della famiglia Boccapaduli« (Rom 1762, p. 114, 132) wird mitgeteilt, ein Architekt Guidetti habe 1563 übernommen, Michelangelos Pläne für die Ausgestaltung des Kapitolsplatzes auszuführen (vgl. auch Michaelis in Zeitschrift für bildende Kunst, 1891 p. 192). Jedoch scheint er zur Ausführung dieser Arbeit nicht gekommen zu sein; denn schon 1564 erhielten Boccapaduli und Tommaso de' Cavalieri den Auftrag, jene Bauten zu Ende zu führen, was sie dann auch zum Teil taten. *—l.*

Einige **neu entdeckte Werke Giambattista Pittonis** in Florenz bildet Laura Coggiola Pittoni im Märzheft des Bolletino d'Arte ab. Durch die Bemühungen der Verfasserin des Artikels, der diese Abbildungen begleitet, wird das Werk Pittonis allmählich immer mehr erweitert. Wir konnten in den letzten Jahren schon mehrmals auf ihre Forschungen auf diesem Gebiete hinweisen. Jetzt sind zum Werke Pittonis hinzugekommen: vier ovale Bilder mit Geburt Christi, Darstellung im Tempel, Himmelfahrt Christi und Ausgießung des hl. Geistes, die sich zu je zweien im Besitz Carlo Loesers und Angiolo Cecconis in Florenz befinden und zwei kleine Bilder mit »Alexander und die Frau des Darius« und »Esther und Ahasver« im Besitz des Kunsthändlers Salvadori in Florenz.

In derselben Zeitschrift publiziert Giuseppe Fiocco einige **Urkunden über Perino del Vagas Fresken in S. Marcello zu Rom,** aus denen hervorgeht, daß sie in zwei Absätzen 1525—27 und 1540—43 gemalt wurden. *—l.*

VERMISCHTES

Die Königliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in **Leipzig,** die im Jahre 1914 ihr 150jähriges Jubiläum feiert, wird bei dieser Gelegenheit eine monumental angelegte **Jubiläumsschrift** herausgeben, an deren Gestaltung die besten Kräfte des blühenden Instituts emsig tätig sind. Sie wird gänzlich in der Akademie selbst hergestellt und ein würdiges Denkmal der deutschen Buchgewerbekunst der Gegenwart bilden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 33. 16. Mai 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MÜNCHENER BRIEF

II.*)

Unter den Erwerbungen, die für die modernen Sammlungen des Staates gemacht wurden, steht an erster Stelle das 1869 gemalte Bildnis der Frau Gedon von Wilhelm Leibl, das man trotz seiner frühen Entstehungszeit mit Recht als eines seiner besten, an malerischen Qualitäten reichsten Werke, ja geradezu als ein Unikum bezeichen darf. Da schon Tschudi unseren ehedem noch geringen Bestand an Leibls durch das Bildnis Schuchs und die Skizze mit dem Maler Sattler und dem Hund vermehrt hatte, kann sich die Neue Pinakothek nun getrost neben andere Sammlungen stellen und ist wenigstens in diesem Fall gegen den Vorwurf geschützt, daß gerade die besten der in München oder Bayern tätig gewesenen Maler schlecht in ihr vertreten seien. Daß der Ankauf ermöglicht wurde, ist außer der Firma Heinemann, die im Interesse der Staatssammlungen verschiedene höhere Angebote von Auswärts ausgeschlagen hatte und das Werk um ca. 200000 Mark abgab, wieder der Bereitwilligkeit reicher Privatleute zu danken, wie überhaupt anerkannt werden muß, daß das Mäzenatentum in Bayern im Zunehmen begriffen ist. Die zweite wichtige Erwerbung betrifft unsere graphische Sammlung, die dank der reichen Spende (30 000 Mark) des amerikanischen Sammlers Hugo Reisinger in den Besitz von 85 Zeichnungen Hans von Marées gelangt ist. Die Blätter waren bisher Eigentum von Böcklins Schwiegersohn Peter Bruckmann in Fiesole und enthalten ziemlich zu gleichen Teilen Kompositions- und Aktstudien, sowie einige Porträts (Fiedler, Frau Bruckmann) und bedeuten in ihren guten Stücken eine sehr wertvolle Bereicherung der graphischen Sammlung, die mit Freuden zu begrüßen. Indessen soll nicht verschwiegen werden, daß auch manches schwache Blatt mit untergelaufen, was dem Kunstreferenten des Münchener sozialdemokratischen Organs Veranlassung zu einem heftigen und insofern ungerechtfertigten Angriff gegen die Direktion der Sammlung gab, als dieselbe gar nicht die Möglichkeit einer Auswahl hatte, da der Ankauf über ihren Kopf hinweg durch das Ministerium erfolgt war. Außer den Marées-Zeichnungen ist zurzeit auch ein Teil der übrigen Neuerwerbungen der graphischen Sammlung ausgestellt, stimmungsvolle, sorgfältig durchgeführte Zeichnungen Eugen Kirchners, eine Anzahl von Studien und Skizzen Fritz von Uhdes, köstliche Studien zu Zeichnungen für die »Fliegenden Blätter« von Oberländer, einige sehr lebendige Blätter von L. Corinth, eine liebevoll durchgeführte Baumstudie Toni Stadlers (Geschenk des Künstlers), ein paar gute Köpfe von Knaus, Zeichnungen von J. Weiser, die sich nicht über den Durchschnitt erheben, desgleichen solche von G. Minne, die, wie auch oft seine Plastiken eine etwas sehr weiche Empfindung verraten und drei vorzügliche Blätter von Stauffer-Bern, die seine außerordentliche Sicherheit in der Linienführung und Handhabung des Bleis in glänzender Weise erkennen lassen. Ferner sind zu nennen eine Anzahl Blätter von Schwind mit sehr zarten, manchmal kaum mehr erkennbaren Zeichnungen, ein Skizzenbuch mit Tierstudien von Ludwig Voltz, Feder- und Rötelskizzen von Hubert Wilm (Geschenk des Künstlers), zwei Aquarelle des alten J. J. Dorner und schließlich einige geschickte Landschaftsstudien in Aquarell und eine Mönchsstudie in Blei von dem im vorigen Jahr verstorbenen August Holmberg.

An Ausstellungen in den modernen Kunstsalons bot der vergangene Winter manches Interessante. Eine Feuerbachausstellung bei Heinemann hat von anderer Seite schon ihre Besprechung in der Kunstchronik (Nr. 19) erfahren. Hierzu ist nachzutragen, daß gerade auch die nahezu 70 Zeichnungen von besonderem Wert waren, weil an ihnen die Eigentümlichkeiten der Feuerbachschen Kunst, namentlich bei einem Vergleich mit den Bildern, zu denen sie die Vorstudien bilden, recht deutlich erkennbar sind. So zeigen die Zeichnungen für die Amazonenschlacht, so groß ihre Schönheit und so viel Feinheit der Empfindung sich in ihnen ausspricht, daß Feuerbach doch nur selten zu einer wirklichen Belebung des Modells kam, daß ihm die Fähigkeit und Kraft fehlte, die betreffende Figur mit dem angestrebten dramatischen Gehalt zu erfüllen. Ging er dann an die Zusammensetzung des ganzen Bildes, so ergab sich eine Summe oft sehr schöner Einzelfiguren und Gruppen, die jedoch meist leblos, das gestellte Modell nicht vergessen lassen und nur äußerlich, nicht aber durch eine wirklich dramatische Gestaltung mit ihren Nachbargruppen und der Gesamtheit des Bildes verbunden sind. Unter den weiteren Ausstellungen bei Heinemann hebe ich eine Kollektion Landschaften des in Dachau lebenden, aus Triest gebürtigen Giulio Beda hervor, der sich in den letzten Jahren sehr erfreulich entwickelt hat. Seine Arbeiten verrieten schon immer ein ernstes Schaffen, hatten ursprünglich aber eine schwere, dickflüssige Farbe ohne Licht und zeigten die Silhouette der Landschaft manchmal wie auf den Himmel geklebt. Inzwischen ist Beda viel heller und farbiger geworden, auch reichhaltiger in seinen Motiven und hat in seinen jüngsten Landschaften, hauptsächlich einigen Winter- und Herbstlandschaften aus der Dachauer Gegend, einheitliche, stimmungsvolle Werke

*) Vgl. Kunstchronik Nr. 28.

geschaffen, die zu schönen Hoffnungen berechtigen. Eine im Januar dieses Jahres folgende Ausstellung von Bildern des Stuttgarter Akademieprofessors Friedr. v. Keller überraschte durch die große Frische und technische Sicherheit, mit der der heute Dreiundsiebzigjährige seine dem Arbeiterleben entnommenen Motive behandelt. Dabei ist Keller ursprünglich von der Genremalerei ausgegangen und hat sich zeitweise auch mit religiösen Themen beschäftigt. Sein »Steinbrucharbeiter mit Karren« hätte verdient, in die neue Pinakothek aufgenommen zu werden. Gleichzeitig mit Kellers Arbeiten war eine Anzahl tüchtiger Landschaften, Hafen- und Manöverstudien des Dachauers Hans von Hayeck zu sehen. Zwei besonders dankenswerte Veranstaltungen aber waren resp. sind eine Stäbli-Welti-Stauffer-Bern- und eine der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts gewidmete Ausstellung, welch letztere erst kürzlich eröffnet worden. Von den drei Schweizern war der 1901 verstorbene, immer noch viel zu wenig bekannte Adolf Stäbli am besten vertreten. Stäbli hatte mit seinem Landsmann Fröhlicher, mit Leibl, Thoma, Haider u. a. zu jenem Kreis gehört, der sich um die Wende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts um Victor Müller geschart hatte und seinen eigenen neuen Weg in der Kunst suchte. Anfangs Schüler Kollers in Zürich, von dem er noch im Alter mit großer Verehrung sprach, war er Mitte der sechziger Jahre zu Schirmer nach Karlsruhe gegangen, hatte 1868 in Paris die Meister von Barbizon kennen gelernt und war noch im selben Jahr nach München übergesiedelt, das seine zweite Heimat wurde, in der er 33 Jahre später auch sterben sollte. Was die Ausstellung besonders interessant machte, war das Vorhandensein von Werken seiner früheren Periode, in der er noch licht und hell gemalt hatte, in der er mehr Lyriker war, während in seinen späten Landschaften, die auch größer im Format und wuchtiger in der Pinselführung, in den Farben dunkler und bewußt eintöniger wurden, etwas ausgesprochen Dramatisches zutage trat. Jene frühe Zeit war vorzüglich durch eine Waldlandschaft aus der Weßlinger Gegend von 1872 vertreten, ein Motiv, das breiter und flüssiger behandelt, auch aus späterer Zeit noch einmal zu sehen war. Ein Blick in einen »Ateliergarten« von einer Saftigkeit des Tons, die Courbet nicht nachsteht, entstammte gleichfalls der frühen Zeit und wäre eine treffliche Ergänzung der späten Stäblis in der Neuen Pinakothek gewesen. Die großartigen Gewitter- oder Abendstimmungen nach regenschwerem Tag waren in guten Exemplaren zu sehen, ebenso seine ausgezeichneten kleinen Studien, die immer mehr geben wie bloße Abschrift der Natur. Albert Welti war als Maler weniger günstig vertreten, wenigstens war kein Werk von solcher Eigentümlichkeit und Innerlichkeit vorhanden wie z. B. der »Auszug der Penaten« u. ähnl. Immerhin konnte man das Wesen seiner Kunst und seine Entwicklung an der »Frühmesse in der Münchener Frauenkirche«, den bewegten Kompositionen der »Amazonenschlacht«, des »Raubs der Sabinerinnen«, an dem in der Farbe wohl von Böcklin beeinflußten »Zum ewigen Frieden« und am »Raub der Europa« einigermaßen kennen lernen. Seine eigenste, urdeutsche, fast zu deutsche Natur kam aber doch noch besser in den reichhaltigen graphischen Arbeiten zutage, deren Beschaffung für die Veranstalter auch leichter gewesen sein mag, wie die der vielfach außerhalb Münchens in festem Besitz befindlichen Gemälde. Bei Stauffer-Bern lag der Schwerpunkt in noch stärkerem Maße in der Graphik, da die Zahl der Arbeiten in Öl nur acht betrug, von denen ein Studienkopf einer alten Bäuerin, der Profilkopf einer Dame und ein Knabenbildnis in grüner Laube als sehr solide Arbeiten zu nennen sind, ohne daß man sie gerade als besonders hochstehende Kunstwerke einzuschätzen hätte. Hingegen war das radierte Werk in guten Drucken und verschiedenen Zuständen, deren wohl eine Anzahl aus dem Besitz Peter Halms stammen mochte, nahezu vollständig vorhanden, wozu noch zehn Zeichnungen mit zwei bekannten Selbstbildnissen kamen und eine mit Pastell überarbeitete Radierung des Menzel en face. So eminent nun Stauffers Beherrschung der Mittel, so groß seine Sicherheit im Erfassen und in der Wiedergabe der Form ist, so kann man sich doch bei verschiedenen Blättern des Gefühls einer gewissen Kühle und Nüchternheit nicht erwehren; das Können erstickt zeitweilig die Kunst.

Die sehr reichhaltige französische Kollektion umfaßt unter ca. 190 Nummern so ziemlich alle wichtigen Namen des vorigen Jahrhunderts. Eine Madonna mit Kind von Ingres ist nicht ohne Hoheit, indessen eine »Jungfrau Maria« derselben Hand zum leersten und fadesten gehört, was im Zeitalter der Nazarener geschaffen wurde. Ein Entwurf zur »Entführung der Psyche« von Prud'hon und eine noch ganz im Rokokogeschmack gehaltene, an Fragonard sich anlehnende »Leda« von Tassaert vertreten die Ausläufer der Kunst des 18. Jahrhunderts, während man in Chassériaus »Venus Anadyomene« ein Stück Klassizismus, gemischt mit Romantik, verspüren mag. Gericault ist mit zwei Köpfen und ein paar ziemlich hart gemalten Pferdestücken vertreten, deren eines, ein Gespann vor einer Brauerei in der farbigen Haltung entfernt an einzelne Werke Waldmüllers erinnert, Delacroix mit vier kleinen Arbeiten, von denen eine »Junge Löwin« am deutlichsten seine Farbe zeigt. Die Reihe der Landschafter eröffnet Georges Michel mit sieben z. T. sehr guten Werken seiner zwischen den alten Holländern und der neuen Landschaftskunst vermittelnden Art, um dann die Meister von Barbizon folgen zu lassen, deren Führer Rousseau in vier Arbeiten (hervorzuheben »Motiv bei Granville«) zu sehen ist. Von Jules und Victor-Leon Dupré fällt eine kräftige, ziemlich dunkel gehaltene Landschaft des ersteren mit Kühen am Wasser auf, von den Bildern Daubignys ein sehr delikates Seestück in feinem Grau, denen von Troyon eine Landschaft mit Kühen auf der Weide anzureihen wäre. Zehn Bilder Corots geben von verschiedenen Epochen seines Schaffens Zeugnis. Eine vorzügliche, in Form und Farbe noch sehr prägnante südliche »Stadt an einem Fluß« ist in die frühere Zeit zu setzen, während eine graue duftige

Landschaft mit weidenden Kühen, eine silbrige Flußlandschaft mit hohen Bäumen und »Der Eingang zur Besitzung des Mr. Dubuisson« von 1868 den späteren Perioden angehören. Auch der farbenfrohe Diaz (»Die Verlassenen«, Frauen im Wald mit stark leuchtendem Gelb, Blau und Rot), Monticelli und Millet, letzterer in der Hauptsache als Zeichner, sind mit typischen Werken vertreten. Besonders zahlreich (12) sind die Bilder Gustave Courbets, dessen abendliche »Juralandschaft mit Mann und Esel«, eine jener großgesehenen stimmungsvollen Arbeiten, bei denen aber häufig leere Stellen anzutreffen, den Ehrenplatz im Saal einnimmt. Die Gattung der Landschaften, in denen er mehr die Feinheit des Farbenspiels im Waldinnern behandelt, in den Baumkronen, an lauschigen Bächen, denen sich vorsichtigen Schrittes eben Rotwild naht, kann man an verschiedenen guten Exemplaren studieren. Schließlich vervollständigt noch ein weiblicher Akt im Grünen das Gesamtbild von Courbets Kunst. Unter den Arbeiten Daumiers, dessen Namen mancher auch unter einer Gerichtsszene von Forain suchen wird, führe ich eine Landschaft von stark dekorativer Silhouette an, einen sanft abfallenden Hügel mit vier gegen die helle Luft stehenden Windmühlen. Ribots sorgfältige, aber manchmal schmutzigtonige Malweise wird durch sechs charakteristische Bilder veranschaulicht. Von den Schülern Coutures, der am besten durch ein Bild mit Schiffbrüchigen in pathetischen Stellungen an der Meeresküste repräsentiert wird, hat man Werke der Antipoden Puvis de Chavannes (Prometheus) und Manet beigeschafft, von letzterem ein nach Motiv wie farbigem Eindruck höchst ungewöhnliches Stück »Christus als Gärtner« in fast ungebrochenen Tönen, Rot Blau, Gelb, Schwarzbraun und Weiß. Von Monet sind drei gute Landschaften vorhanden, am feinsten Argenteuil und auch Pissarro, Sisley, Boudin, Jongkind und Guillaumin sind mit Landschaften von Qualität vertreten. Den früheren Renoir lernt man in einer sorgfältig durchgeführten Odaliske kennen, ohne aber einen tieferen Eindruck mitzunehmen. Soviel Schönheit der Farbe das Werk im Detail zeigt, wirkt es als Ganzes doch unruhig, entbehrt des Zusammenhalts und steht in dieser Hinsicht zwei Bildnissen aus späterer Zeit nach. Als letzte Meister der in dieser Ausstellung vorgeführten Entwicklung französischer Malerei finden wir dann noch Arbeiten Cézannes und Gauguins, von ersterem u. a. eine Landschaft mit wundervoll reinen Farben, von letzterem eine von Sonnenlicht überrieselte Gruppe badender Jungen. Der Vollständigkeit halber seien auch noch die Namen der übrigen in der Kollektion vertretenen Meister genannt: A. Barye, Rosa Bonheur, Boulard, Cals, Carrière, Cazin, Chintreuil, Decamps, Degas, Fantin-Latour, Fromentin, Guigou, Harpignies, Henner, Isabey, Jacque, Lépine, L'hermitte, Marilhat, Moreau, Raffaelli, Ricard, Toulouse-Lautrec, Vollon und der im vergangenen Jahr verstorbene Ziem.

Die wechselnden Ausstellungen in der »Modernen Galerie« von Thannhauser vermittelten wieder manche neue, aber nicht immer gerade angenehme Bekanntschaft, wozu ich in erster Linie die Futuristen zähle. Eine Anzahl von Werken Ad. Monticellis und Paul Guigous bedeutete hingegen für Münchener Kunstfreunde wirklich ein kleines Ereignis, zumal der schlichte Guigou hier ganz unbekannt war. Die modernsten Kunstbestrebungen kamen in Ausstellungen der »Neuen Münchener Künstlervereinigung«, des »Münchener Künstlerbundes« und der Kollektion Picasso zu Wort. So viel Ungereimtes und Widersinniges dabei zu sehen war, so traf man doch auch auf Arbeiten, die von starker Begabung zeugen, wie ich mich besonders zweier Städtebilder von Adolf Erbslöh und Alex Kanoldt, einiger Aquarelle von Hugo Tröndle und einer Landschaft von Emil Feigerl erinnere. Eine höchst merkwürdige Erscheinung ist Picasso. Seine frühen Arbeiten wie der »Jüngling« der Sammlung Perls-Zehlendorf, »Die Armen am Meer« (Sammlung Kreis Düsseldorf), »Der sterbende Pierrot« (Sammlung Dr. Schmidt-München) und anderes zeigen ein feines, fast mädchenhaft weiches Empfinden, das eine wohl etwas dekadente, aber hochbegabte Künstlerseele voraussetzt. Was für ein Weg von hier zu jenen Schöpfungen führen soll, die entweder mit den »künstlerischen« Erzeugnissen der niedersten Menschenrassen zusammenzuhängen scheinen oder ein Sammelsurium von geometrischen Figuren, Buchstaben, Ziffern, menschlichen Körperteilen, Fingerabdrücken usw. bilden, ist mir unerklärlich, wenn man nicht geistige Erkrankung oder absichtlichen Unfug annimmt. Die letzten Veranstaltungen bei Thannhauser bildeten eine Kollektion ziemlich unterschiedlicher Arbeiten L. Corinths, 18 Bilder des etwas an den frühen Hodler anknüpfenden Ernst Württenberger und 70 Zeichnungen eines in München lebenden jungen Hannoveraners Georg Pfeil, der eine auffallende Geschicklichkeit in der Darstellung des Momentanen (Wettläufe, Massen-Kriegsszenen) zeigt.

Es erübrigt noch der Winterausstellung der Sezession einige Worte zu widmen. Der Spanier Ignacio Zuloaga, der Münchener Bildhauer Josef Floßmann und der gleichfalls hier lebende Porträtist Leo Samberger waren diesmal die Auserwählten und es ist begreiflich, daß sich das Hauptaugenmerk dem Gast aus dem Süden zuwandte, der 25 vielfach sehr umfangreiche Bilder gesandt hatte, die sein außerordentliches Können von neuem bewiesen. In der Art, wie er die Formen groß sieht, Schatten zusammenhält, ihnen die Lichtpartien gegenüberstellt, die ganze Figur des Menschen mit einem eigenartigen Schwung durchzieht, hat er eine gewisse Verwandtschaft mit dem Münchener Habermann, für die auch noch in der Verquickung von Realismus mit Dekorativem in einzelnen Fällen eine Parallele zu finden wäre. Die Wahl und psychologische Behandlung seiner Motive ist, wenn auch manchmal stark von der älteren Kunst inspiriert, typisch spanisch, was sich nicht zum wenigsten am Geschmack an gewissen Bizarrerien und Blutrünstigkeiten ausdrückt, wie sie das Volk seiner Heimat seit Jahrhunderten geliebt hat. Josef Floßmann, dessen nicht selten etwas archaisierende Schöpfungen an vielen öffentlichen Gebäuden Münchens und seiner Umgebung zu sehen sind, scheint mir bei

manchem seiner Werke an einer zu weit gehenden, fast larmoyant wirkenden Weichheit zu kranken, die gerade bei Plastiken wie dem Bismarck am wenigsten am Platz sein dürfte. Leo Sambergers Porträtkunst hat ihren Ausgang von Lenbach genommen und unter den Frühwerken seiner 120 ausgestellten Arbeiten hat manches den geistigen Vater beim besten Willen nicht verleugnen können. Die außerordentliche Treffsicherheit seiner Porträts, die in der Betonung gewisser Charakteristika des Darzustellenden zeitweise fast die Karikatur streift, entwickelt sich schon früh und hat in Bildnissen wie Gabr. v. Seidl, Welti, Geheimrat von Reber, Wenglein u. a. oder den bekannten Kohlezeichnungen, deren die graphische Sammlung eine Kollektion besitzt, Bewundernswertes geschaffen. Was hingegen in der Ausstellung an religiösen Kompositionen oder Figuren aus früher Zeit, an allegorischen Köpfen oder historischen Porträts zu sehen war, läßt einen Beruf des Künstlers für dieses Gebiet nicht glaubhaft erscheinen.

W. BAYERSDORFER.

WETTBEWERBE

In der Eingangshalle des **Dienstgebäudes des Kgl. Ministeriums des Innern in Dresden** sollen die beiden Aufgänge zu den Haupttreppen mit je zwei Bildwerken geschmückt werden. In dem **Wettbewerb,** den der Akademische Rat im Auftrage des Ministeriums des Innern hierfür ausgeschrieben hatte, gingen von 23 sächsischen Bildhauern 54 Entwürfe ein. Erwünscht waren namentlich Tiere oder Tiere in Verbindung mit Menschen. Von der selbstverständlichen Anschauung ausgehend, daß in der monumentalen architektonischen Halle naturwahre Darstellungen von Tieren unmöglich sind, hat der Akademische Rat als Preisgericht alle solche Entwürfe, wie sie sonderbarerweise auch eingegangen sind, unberücksichtigt gelassen und nur solche Entwürfe prämiiert, die monumentale, stilisierte Formen aufweisen. Je einen ersten Preis von 500 Mark erhielten Otto Pilz, Hermann Fritz und Hanns Jäger, je einen zweiten Preis von 300 Mark Glatter und Brenner sowie Paul Berger; für einen ebensolchen ist auch noch Edmund Möller vorgeschlagen. Der Akademische Rat hat indes keinen der prämiierten Entwürfe als zur Ausführung geeignet gefunden, schlägt daher dem Ministerium vor, unter den Prämiierten einen zweiten Wettbewerb zu veranstalten. Der Vorschlag erscheint nicht sehr erfreulich für die jungen Bildhauer, die jeder schon etwa 800—1000 Mark in dem Wettbewerb angelegt, also in dem Preis nicht einmal ein genügendes Entgeld für ihre Arbeit erhalten haben. Sollen sie für die 500 oder 300 Mark noch einmal die schwierige und zeitraubende Arbeit leisten mit der Gewißheit, daß fünf von den sechs umsonst arbeiten? Gerechter wäre es offenbar, wenn man zweien der mit ersten Preisen ausgezeichneten Künstler je zwei Bildwerke übertrüge und dabei genau die Wünsche des Akademischen Rates für deren Ausführung übermittelte, dem dritten einen anderen Staatsauftrag gäbe. Die Aufträge sind für einen zweiten Wettbewerb zu geringfügig.

AUSGRABUNGEN

Entdeckung einer alt-römischen Niederlassung in Rockbourne, Hampshire (England). Lord Shaftesbury, dem der Grund und Boden dort gehört, gab die Erlaubnis zu den erfolgten Ausgrabungen. Das Resultat derselben ist folgendes: Man entdeckte die Reste und Überbleibsel eines von Graben und Wall geschützten Landhauses; einen Getreidespeicher mit Wärmevorrichtungen, ein Backhaus nebst einer beträchtlichen Menge von Korn, Ochsen- und Pferdeknochen. Ferner wurden aufgefunden: Töpferwaren aller Art, darunter sogenannte »New-Forest«- und »Samische Urnen«, Krüge, Purbeck-Marmorgefäße, Spinnräder, Messerklingen und Münzen aus der Zeit von Gallienus bis Konstantin. Endlich ist als interessantester Fund eine Tragbahre aus der Bronzezeit, und gleichfalls aus dieser Periode stammend eine Aschenurne mit Pfeilspitze hervorzuheben.

O. v. Schleinitz.

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Wie allgemein erwartet und auch an dieser Stelle in der vorigen Nummer als erforderlich bezeichnet wurde, haben nun die »Zurückgewiesenen« der Berliner Sezession ihrem öffentlichen Protest gegen die Maßnahmen der Jury eine Ausstellung ihrer abgelehnten Werke folgen lassen. Wenige Häuser neben dem Sezessionsgebäude, am Kurfürstendamm, haben sich die Refusés angesiedelt, d. h. nicht die Gesamtheit der Sechsundzwanzig, sondern nur etwa die Hälfte der so streng behandelten Mitglieder, denen sich noch einige Gäste angeschlossen haben. Einige sind inzwischen auf Reisen gegangen, einige haben bereits gleich nach der Ablehnung über ihre heimgekehrten Werke anderweitig verfügt, manche wollten wohl auch aus verschiedenen Gründen nicht mittun. In einzelnen Fällen sind überdies noch an Stelle der refüsierten Dinge andere Arbeiten desselben Künstlers eingefügt — das ist natürlich völlig unstatthaft und hätte unbedingt unterbleiben müssen. Kann man sich so kein vollständiges Bild davon machen, was alles die Jury der Sezession in die Wolfsschlucht geschleudert, so bleibt doch genug übrig, um zu erkennen, daß sie manches befremdliche Urteil gefällt hat. Was von vornherein klar war, erweist sich nun zur Evidenz: daß in der Sezession vieles aufgenommen wurde, was nicht um einen Deut besser ist; ja, daß in diesem improvisierten Salon der Refusés manches treffliche Stück zu finden ist — neben manchem, versteht sich, dessen Ablehnung man durchaus begreift und billigt. Da ist etwa ein Porträt Meier-Graefes von Eugen Spiero, das eine ganze Anzahl der Porträts in der Sezession weit hinter sich läßt. Eine frisch und pikant gemalte Karnevalszene von Finetti, ein kleines Bildnis des Malers Paul Baum von Ernst Oppler, ein derb hingesetztes Ziegenbild von Herstein, ein belgischer »Fischmarkt« von Bischoff-Culm, ein Gartenausschnitt von J. Oppenheimer — ich hebe nach genauer Abwägung diese Einzelstücke heraus — hätten sich dort nicht zu verstecken brauchen. Das luftige, wenngleich noch etwas harte Bild eines »Neubaus« von dem Orlikschüler Büttner, die tüchtige, in die Nähe Röslers weisende Landschaft von Beyer, eine helle Berliner Straße von Westphal sind gleichfalls Stücke von Qualität und gutem Niveau, die eine Zurückweisung kaum verdient hätten. Eine große Komposition der Ehebrecherin vor Christus von Maseck ist nicht nur eine schöne Talentprobe, sondern schlechthin wertvoller als mehrere Figurengruppen in der Sezession. Eine ringende Begabung wie Max Neumann, der sich von Beckmann anregen ließ, könnte man unterstützen. Eine Büste von Alexander Oppler ist nicht im mindesten »ablehnungsreif«. Und wenn man in der Sezession die Jugend zuließ: warum hat man ein so temperamentvolles und originelles Bild wie die »Tigerjagd« von Hasler beiseite gestellt? Selbstverständlich handelt es sich hier nicht durchweg um weltenstürmende Meisterwerke. Aber aus solchen besteht ja auch nicht die Sezessionsausstellung; kann sie

gar nicht bestehen, weil sie nicht mit lauter Genies und führenden Persönlichkeiten, sondern auch mit redlich strebenden Talenten zu rechnen hat, die gerade das Füllsel zwischen den großen Meistern der älteren Moderne und der stürmischen Jugend bilden müßten. Vielleicht sieht man das jetzt auch ein und es bereitet sich langsam eine Versöhnung vor, die allen Berliner Kunstfreunden willkommen sein wird. Denn wir brauchen hier die Sezession wie's liebe Brot und würden in den Sumpf geraten, wenn sie geschwächt oder gesprengt würde.

Im Kunstsalon Gurlitt sieht man zurzeit bemerkenswerte neue Arbeiten von Henri Matisse. Sie sind auf der Durchreise nach Moskau, wo ein Gönner des Pariser Malers mehrere der Bilder bestellt hat. Matisse selbst war schon vorher in der Zarenstadt, und man sieht deutlich, daß ihm dort von altrussischer Kunst her, namentlich von den Miniaturen der frühen Zeit, Anregungen zugeströmt sind, die ihn in Farbenwahl wie Komposition befruchtet haben. Er verband das dann mit den funkelnden Helligkeiten Nordafrikas, wo er die Themata dieser Gemälde fand. Am meisten interessieren davon drei zusammengehörige Bilder. Zwei Blicke aus einem Fenster und durch einen maurischen Rundbogen in die Ebene und aufs Meer, wo sich zwischen tiefblauen und grünen Schatten märchenhafte Sonnenhelle auftut. Zwischen ihnen als Mittelstück der Hof eines marokkanischen Hauses, in dem ein junges Mädchen auf dunklem Gebetteppich kniet. Das Matissesche Prinzip der Zerlegung und Vereinfachung gewählter Ausschnitte in stark leuchtende Felder reiner Lokalfarben, die alle bräunlichen und schwärzlichen Schatten und Modellierungen strikt vermeiden und fast im Sinne alter Mosaiken das völlig ins Malerische umgesetzte Wirklichkeitsbild streng an die Fläche halten, läßt sich an diesen Beispielen vortrefflich studieren. Ähnlich an diesem wundervollen neuen Stilleben aus Callablüten, Iris und Mimosen zwischen verschiedenfarbigen, etwas ausgeklügelt, aber delikat gewählten Vorhängen, einem Werke von außerordentlicher Qualität. Weniger, scheint mir, an den großen neuen Figurenstücken, in denen die Manier jener alten Miniaturen aufs Gemälde, das Aquarellartige auf die Öltechnik übertragen ist, wodurch sehr leicht eine Gefahr des Leeren, Plakatmäßigen entsteht. Die Farbenzusammenstellung interessiert auch hier ungemein, aber man findet mehr Geschmack als Qualität dabei, und keine sinnliche Kraft, die unmittelbar wirkte.

Vorher war bei Gurlitt eine Gruppe jüngerer Dresdener Künstler vertreten, die viel Beachtung fanden. Es waren drei Maler, Schüler von Gotthardt Kuehl: Ernst Müller-Graefe, der seine bemerkenswerten Vorarbeiten für die Wandgemälde im Treppenhause des Altenburger Museums zeigte; der Skandinave Johan Johansson, bei dem sich die Dresdener Schule mit nordischen Einflüssen, besonders Zügen von Zorn, mischt; G. A. Schreiber, der gute Porträtstudien schickte. Dazu dann ein sehr talentvoller junger Bildhauer Paul Pils, der vor allem an einem großen weiblichen Bronzekopf ein außerordentliches Gefühl für die abstrakte Reinheit der plastischen Form bekundet, die sich mit individueller Beseelung verbindet. — Zu gleicher Zeit stellte der junge Münchener Rudolf Hesse lustig kritzelnde und schnörkelnde Zeichnungen und Karikaturen aus, in denen sich eine starke Begabung offenbarte. Es scheinen darin Züge vom seligen Wilhelm Busch, ja, von Buschs Vorahner Rudolf Töpffer wieder lebendig geworden zu sein, ohne daß man von Nachahmung sprechen könnte. Ein wirklich witziger Kopf führt hier Bleistift und Feder.

Im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums ist soeben eine Ausstellung der Bauten eröffnet worden, die der kürzlich verstorbene, ausgezeichnete Architekt der Reichsbank, Baurat Habicht, im Laufe der letzten Jahre für das Institut in ganz Deutschland geschaffen hat. Es ist höchst interessant, daß hier von Reichs wegen ein durchaus modern gesinntes Talent gefördert wurde; vergebens fragt man sich, warum bei so offenbaren Erfolgen unsere sonstigen offiziellen Instanzen sich dennoch dauernd mit meist unbedeutenden Kräften bei ihren Bauaufgaben begnügen. Habicht hat mit Geschick und feiner Anpassungsfähigkeit seine Bauten in den einzelnen Städten jeweilig ihrer Umgebung eingefügt, ohne etwa historisierende Stilspielereien zu treiben, vielmehr rein aus einem untrüglichen Gefühl dafür, wie er seine aus der Zeitempfindung erwachsene architektonische Anschauung mit den lokalen Bedingungen in Einklang bringen könnte.

Magdeburg. In der April-Ausstellung des **Kunstvereins** war als Vertreter der neueren Richtung Karl Caspar-München zu nennen. Caspar geht mehr auf plastisch-formale Bestrebungen aus; seine Farben sind etwas stumpf und matt. Er bevorzugt religiöse Themen, denen er durch eine vereinfachte Komposition und klare Gliederung der Figuren neue Seiten abgewinnen will, doch lösen sich seine Figuren nur schwer von dem Hintergrunde, vielleicht ist dies eine Folge seiner fleckigen, meist ins Graue überspielenden Malweise. Seine Einzelfiguren und Akte gefallen mehr. Rein malerisch genommen sind die Gemälde der Ines Wetzel-Berlin wohl die stärksten der diesmaligen Ausstellung. Sie zeigt Landschaftsausschnitte aus der deutschen Tiefebene, namentlich aus der Mark. Kräftige, pastos aufgetragene Farben im Verein mit einer klaren Raumdarstellung geben den Bildern ihre gute Wirkung. Eine recht sympathische Künstlerpersönlichkeit ist auch Plinio Colombi, Wabern bei Bern; seine Darstellungen aus dem Hochgebirge, besonders Schneelandschaften, fallen durch ihre lichten und starken Farben auf. Auch ein paar Stilleben zeigen den feinen Geschmack des Künstlers. Bei den Stilleben von Robert Breyer-München stört die etwas verwirrende Fülle der Motive und ihre unruhige Wiedergabe; weniger würde auch hier mehr sein. Ziemlich unbedeutend sind die Bilder von Gustav Wimmer-Stettin. Trotz einer minutiösen Zeichnung sind seine Bilder flau und langweilig. In den unteren Räumen herrscht neben einer Ausstellung von Originalzeichnungen zum Simplizissimus das Kunstgewerbliche. Grete Asendorff-Steinmetz, Berlin-Steglitz, stellt recht hübsche kunstgewerbliche Kleinigkeiten, hauptsächlich Metallarbeiten aus. Die Möbel von Professor Richard Dorschfeldt-Magdeburg sind etwas reichlich schmucklos und glatt. Sehr gefällig wirken dagegen in Form und Farbe die Keramiken von Fritz von Heider-Magdeburg.

Frankfurt a. M. Der Kunstverein zeigte im April Entwürfe und Studien von Brütt (Cronberg) für die Ausmalung des Bürgersaales. Deutlicher fast als die ausgeführten großen Bilder zeigen die Studien die geschmackvolle Gesamtkomposition, deren wesentlichster Faktor die Farbe ist. — Das Kunstgewerbemuseum stellte Bühnenbilder und Figurinen von Ottomar Starke, dem Frankfurter Theatermaler, aus. Frankfurt hat allen Grund, sich seiner Tätigkeit dankbar zu freuen. Am besten gelungen scheinen mir die Dekorationen, Figurinen, Gruppenbildungen für Glucks Orpheus zu sein. Er erreicht hier sehr starke Wirkungen mit ganz einfachen, monumentalen, unrealistischen Formen der Landschaft, der Gebäude, mit reliefartiger Aufstellung und Schiebung des Chores, mit deutlicher Anlehnung an archaische Vasenbilder in der Kostümierung und Bewegung einzelner Figuren, in dem Rhythmus der Bewegung von Gruppen. Weniger sagt mir das archaisierende Moment in den Figurinen für Mozartsche

Opern zu; es liegt darin etwas von dem retrospektiven, leicht überlegenen Genuß am Rokoko etwa des Rosenkavaliers, das sich mit dem echten sinnlichen Rokoko Mozarts nicht zu decken vermag. — In den Salon Goldschmidt ist die italienische Gruppe der Futuristen (Boccioni, Carra, Russolo, Severini) eingezogen. Es ist klar, wie wenig die Tendenzen dieser Gruppe mit anderen zeitgenössischen Bestrebungen, die um eine künstlerische Form ringen, zu tun haben, wie unangebracht es wäre, sie mit diesen zu verwechseln. Die eigentlich künstlerischen Mittel der Gruppe sind meistens absolut nicht futuristisch. So erzielt z. B. Severinis große Leinwand »der Pan-Pan-Tanz in Monico« ihre gar nicht geringe Wirkung mit ganz impressionistischen Mitteln, mit einer Art von plakatartig vergrößertem Pointillismus; denn die eigentlich futuristischen Mittel, das Überschneiden, das kinematographische Zerschneiden usw., scheinen mir für die Wirkung nur sehr bedingt in Betracht zu kommen. Man darf wirklich nicht daran denken, wie souverän der Barock ähnliche Absichten zu lösen vermochte. Es erscheint als eine Blasphemie, etwa an einen Höllensturz des Rubens zu erinnern. — Worin das Futuristische in dem »Bad« von Carra beruht, ist mir nicht klar. Ich vermag darin nur die technisch und geistig vergröberte und verdeutlichte Art etwa Renoirs zu sehen. Das Unangenehme bei den Arbeiten der ganzen Gruppe sind die primitiven, oft fehlerhaften gedanklichen, literarischen Absichten, gedankliche Verwechslungen wie etwa folgende: Die Bewegung des Mondes (Carra). »Der Eindruck des sich bewegenden Lichts, eine Impression, die der sehr sensitive Künstler empfindet, während das nichtdenkende Publikum es als bewegungslos empfindet« (Nr. 8 des Katalogs). Warum nicht auch umgekehrt? Oder, wenn Boccioni auf seinem Bild »das Leben der Straße dringt in das Haus« »sich nicht darauf beschränkt, wie ein Photograph, das wiederzugeben, was er von dem kleinen viereckigen Ausschnitt seines Fensters aus sieht, sondern alles auf das Bild bringt, was man auf einem offenen Balkon von allen Seiten übersehen kann«, so bedeutet das doch wirklich nur eine gedankliche quantitative Vermehrung, keine Erweiterung oder gar Vertiefung des künstlerischen Eindrucks. — Die Sichtbarmachung eines amüsanten Einfalls, wie Boccionis »Scheinvision«, »der Eindruck, den man von der Außen- und Innenseite empfängt, wenn man sich einem Fenster nähert«, scheitert an dem Unvermögen des Malers. Peinlich ist der mehrfache, offenbar auf einem Gedankenfehler basierende Versuch, einen zeitlichen Ablauf darzustellen, der immer zu einem absolut nicht suggestiven Nebeneinander von Einzelheiten wird. Die Einzelheiten aber, wie die immer wiederkehrenden, süßlichen Mädchenköpfe z. B. sind wohl das Unerquicklichste und gleichzeitig im negativen Sinne Aufschlußreichste in der ganzen Ausstellung. Sie wirken besonders peinlich, wenn sie mit »Arabesken« verquickt sind, vielmehr in ihrem Realismus scharf getrennt und ohne Möglichkeit einer Vereinigung neben »Arabesken« stehen, die man so wiederum nicht als ein geistiges Element zu empfinden vermag. Wieviel höher steht da Kandinskys Konsequenz. — Manchmal sind die Absichten so gerichtet, daß man sich sagt, sie wären von ganz großen, souveränen Künstlern zu erfüllen; so etwa die von Luigi Russolos Revolution mit dem vorwärts stoßenden Keil der Volksmasse, den grellroten Strahlenkeilen. Da wirkt dann aber ein peinliches formales Unvermögen, die beabsichtigte Stoßkraft zum Ausdruck zu bringen, hemmend, das man m. E. in dem Stumpferwerden der Keillinien nach links hin, in der philiströsen Schachtelung der Häuser erkennt. Der Gesamteindruck ist der einer merkwürdig pedantischen, ja philiströsen Art, die im stärksten Gegensatz zu den revolutionären Absichten steht. — Wenn je, so lernt man in dieser Ausstellung die formale Konsequenz eines Picasso, die geistige eines Kandinsky achten; die Fähigkeit eines Franz Marc, in ernstem Denken einen formalen Ausdruck zu finden, die Erfolge eines Pechstein von starken und gesunden sinnlichen Eindrücken ausgehend, zu einem großen Stil zu gelangen, würdigen.

A. W.

Straßburg i. E. Im **Elsässischen Kunsthaus** findet zurzeit eine Kollektivausstellung des aus Straßburg stammenden und seit mehreren Jahren in Paris tätigen Malers Hans Mathis statt. Dieselbe umfaßt 36 Ölgemälde und Studien, meist Landschaften aus Oberbayern. Die wenigen Porträts erscheinen den Landschaften nicht ganz ebenbürtig; sie ermangeln der Frische des Vortrags, welche manche der letzteren auszeichnet. — In der Galerie Grombach hat C. Schultze-Bertallo einige Gemälde ausgestellt. *K.*

SAMMLUNGEN

Die **Vorderasiatische Abteilung der Berliner Museen** hat aus dem 2. Jahrtausend v. Chr. ein Bronzewerk der Hethiter erworben, das an Bedeutung auf diesem Gebiete einzig dasteht. Diese kleine, in Schrittstellung bewegte Figur, die ursprünglich mit Goldblech überzogen war, stammt aus der Nähe von Sidon, von der syrischen Küste. Dank dem Eingreifen von Dr. James Simon gelang die Erwerbung für Berlin. Das Werk steht in naher Beziehung zu der besten und bedeutendsten Skulptur, die aus dem alten Kleinasien auf uns gekommen ist, die das Tor von Boghazköi, der Residenz der Großkönige des Hethiterreichs in der zweiten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends, schmückte. Dieses Torrelief, das bei den deutschen Ausgrabungen dort zutage kam, das aber schwerlich für Berlin wird gewonnen werden können, entspricht in der Darstellung der Berliner Neuerwerbung recht sehr. Puchstein sah in dem Torrelief eine Königsdarstellung. Doch weist jetzt Dr. C. Weber in den Amtlichen Berichten darauf hin, daß hier wohl beide Male die Sonnengottheit dargestellt ist. Ein noch weit höheres Alter haben einige für Berlin neuerworbene Siegelzylinder, die bis ins dritte vorchristliche Jahrtausend, ja vielleicht in noch frühere Zeit zurückreichen. Es ist eine hochaltertümliche Opferszene, in der zwei Frauen, vielleicht Herrin und Dienerin, vor dem thronenden Gotte erscheinen und ein Böckchen, wohl das zu opfernde, springend dargestellt ist, einer der allerältesten Zylinder, die wir besitzen, und bisher ganz alleinstehend; dann eine Darstellung der noch immer ungedeuteten Gilgamesch-Szene und ein Jagdbild aus dem Waldgebirge, wo viele Jäger hinter einem Steinbock jagen. Wesentlich jünger ist ein schönes Siegesrelief eines von einem Adler verfolgten Steinbockpaares. Die übrigen neuerworbenen Zylinder führen in das letzte vorchristliche Jahrtausend. Es erscheinen zwei Tiergestalten vor dem Lebensbaum, es opfert ein Priester oder König einem Skorpionmenschen, es jagen Reiter Eber beim Scheine der geflügelt dargestellten Sonne.

Berlin. Für die **Sammlung von Bildwerken der christlichen Epoche** des Kaiser-Friedrich-Museums schenkte Direktor Dr. Theodor Wiegand das Eckstück eines altbyzantinischen marmornen Kranzgesimses aus dem 4. oder 5. Jahrhundert und Marcell von Nemes einen Säulenträger in Löwengestalt, mit einer menschlichen Figur im Rachen, unteritalische Arbeit aus dem 13. Jahrhundert. Der islamischen Abteilung überwies Generaldirektor Bode ein auf weißem Grunde buntbemaltes Fayenceschälchen mit ornamentalem Muster und einer Schriftborte, ein persisches Stück aus dem 13. Jahrhundert.

Für die werdende staatliche Galerie in **Oldenburg** sind folgende Gemälde angekauft worden: »Dom in Lübeck« von Gotthard Kuehl, »Überschwemmung« von Otto Modersohn, »Auf der Jacht Hamburg« von Carlos Grethe, »Abendstimmung« von Heinrich Uhl und »Spargel« von Carl Albrecht. Sämtliche Bilder waren in der Ausstellung des Galerievereins vertreten.

INSTITUTE

Florenz. Im **kunsthistorischen Institut** hielt am 29. und 31. März Prof. Dr. Hans Willich-München zwei Vorträge über Florentiner Palastarchitektur, an die sich Führungen anschlossen. Der Vortragende, der seit mehreren Jahren eine großangelegte Publikation über die Geschichte des Florentiner Palaststils für das Institut vorbereitet, brachte in seinen Darlegungen mancherlei Neues und von den herrschenden Schulmeinungen Abweichendes zur Kenntnis. Für den Architekturhistoriker dürften im besonderen folgende Punkte von Wichtigkeit sein.

Mit der seit Vasari üblichen Meinung, daß Brunelleschi zur Schöpfung des neuen Stiles gekommen sei auf Grund seiner Studien, die er in Rom an antiken Denkmälern machte, muß gebrochen werden. Ein römischer Aufenthalt Brunelleschis (um 1403?) ist nicht erwiesen und sogar höchst unwahrscheinlich. Allem Anschein nach handelt es sich um eine willkürliche Annahme Vasaris, für den es a priori feststand, daß der neue Stil, der das Altertum wiederauferstehen ließ, aus der Hauptstadt der antiken Welt abgeleitet werden müsse. Es spricht sogar manches dafür, daß Brunelleschi um die fragliche Zeit in Florenz weilte. Nach Willich ist Brunelleschi aus der Schule der Florentiner Gotik hervorgegangen. Es gibt Florentiner Palastarchitekturen, die bereits die Prinzipien der renaissancistischen Raumgestaltung angewendet zeigen unter Wahrung gotischer Formen. Gute Beispiele bieten die Palazzi Bardi-Serzelli (ehemals Businі in via dei Benci) und Bardi-Canigiani (in via Bardi), die beide um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert anzusetzen sind. Beide haben Säulenhöfe mit Rundbogenarkaden, die im wesentlichen bereits den Typus zeigen, den Michelozzo später voll ausbildete. Allerdings sind die Bogen über den gotischen Kapitellen noch steil und eng gestellt. Willich hält es für möglich, daß wir im Palazzo Bardi-Serzelli ein Jugendwerk Brunelleschis zu sehen haben. Zum mindesten in denselben Kreis gehört der wenig bekannte Palazzo Bardi-Canigiani, der an seiner hübschen, noch gotisch freiliegenden Treppe eine Säulchenbalustrade hat, die schon ganz renaissancistisch wirkt. Am Treppenabsatz unten steht die Marmorfigur einer Abundantia, in deren Stil sich Elemente der Gotik und der Renaissance drollig vermischen. Man denkt bei ihr an den problematischen, von Ghiberti gerühmten deutschen Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco, der zwischen 1386 bis 1402 am Dombau beschäftigt war, und dessen Hauptwerk der plastische Schmuck der Porta dei Canonici ist. — Nach Willich hätte sich Brunelleschi dann — angeregt durch den Umgang mit befreundeten Humanisten aus dem Kreise Cosimos de' Medici — an den antiken Denkmälern weitergebildet, die er in und um Florenz, — besonders auch in Fiesole fand. Es darf als Tatsache betrachtet werden, daß sich an des Meisters frühestem gesicherten Architekturwerke im neuen Stile — an der Vorhalle des Spedale degli Innocenti (begonnen 1419) keinerlei Elemente nachweisen lassen, die auf römische Eindrücke zurückgehen müßten.

Wenn man überhaupt bestimmte Denkmäler vorbildweise heranziehen will, so dürfte das Florentiner Baptisterium, — vielleicht auch S. Miniato und S.S. Apostoli — in Betracht kommen. Der berüchtigte und von Vasari anekdotenhaft motivierte Architrav der Vorhalle, der um die Säulen herumgezogen ist, wird vom Baptisterium (oder von S. Miniato?) übernommen worden sein. Brunelleschi akzeptierte ihn, weil er das Baptisterium in Bausch und Bogen für einen antiken Bau hielt. Die Kapitelle der Vorhalle, die schüchtern und noch ohne rechtes Verständnis antike korinthische Vorbilder kopieren, — und der nur begonnene Riefelfries (mit dem Schotenornament eines spätrömischen Sarkophags) erklären sich zwanglos aus der Anschauung antiker Fragmente in Florenz und Fiesole. — Die einzige Schöpfung, die Brunelleschi in Anlehnung an römische Ruinen gestaltet haben müßte, ist der Palazzo Pitti. Hier wird niemand leugnen, daß die drei gigantisch übereinander getürmten Bogengeschosse, den Eindruck eines römischen Campagna-Aquädukts oder den der gewaltigen dreistöckigen Rustikamauer des Augustusforums wiedergeben. Aber gerade hier ist die Autorschaft Brunelleschis höchst unwahrscheinlich. Keines seiner gesicherten Werke schlägt eine Brücke hinüber, — abgesehen davon, daß der Anfang des Baues vermutlich erst nach seinem Tode anzusetzen ist. Wenn überhaupt ein Florentiner Architekt dafür in Betracht kommt, so kann man eigentlich nur an Leone Battista Alberti denken, der seinen Stil in der Tat an römischer Monumentalität gebildet hatte. Alberti, der im Exil geborene und daher »international« gewordene Florentiner, der vollendetste Typus des Renaissancekünstlers, der durch seinen Architekturtraktat von ungeheurem Einfluß auf die Entwicklung der Baukunst gewesen ist, paßt viel eher zu der Vermittlerrolle zwischen Rom und Florenz, die Vasari dem Brunelleschi imputieren möchte. Alberti (dem übrigens nicht, wie man allgemein annimmt, der Palazzo via Benci Nr. 1, sondern der Palazzo via Benci Nr. 8 gehörte) hat auch in seinem Florentiner Hauptwerk, dem Palazzo Rucellai, römische Eindrücke verwertet, um einen neuen Palasttypus aufzustellen. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß für Anordnung und Gliederung der Fassade römische Stockwerksbauten maßgebend waren. Daß durch die Zuweisung des Pittipalastes Alberti zu weit höherer Bedeutung für die Florentiner Architektur aufrückt, als man bisher annahm, steht mit der Größe des Mannes in keinem Widerspruch.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß Willich (wie früher Stegmann) energisch für die Autorschaft Giulianos da Sangallo am Palazzo Strozzi eintritt, der von Geymüller ziemlich willkürlich dem Bildhauer Benedetto de Majano zugeschrieben wurde. Im Gegensatz zu Stegmann nimmt Willich den Palazzo Uguccioni für einen noch unbekannten Römer in Anspruch, in dem er die Zuweisung an den Zimmermann Mariotto di Zanobi Folfi (der nachweislich nach der Zeichnung eines anderen nur das Modell anfertigte) für unhaltbar erklärt. *W. R. B.*

FORSCHUNGEN

In der letzten **Sitzung der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Amsterdam** verlas Prof. J. Six eine Rede von Dr. A. Bredius, die wichtige Beiträge zur Geschichte der Dordrechter Malerschule brachte. Dr. Bredius hat das Dordrechter Notariatsarchiv durchforscht und dort einige neue Daten gefunden. Über den bedeutendsten Dordrechter Maler Aelbert Cuyp hat Bredius in Erfahrung bringen können, daß er ein vornehmer Mann war, der eine reiche Witwe heiratete, deren Ländereien er verwaltete. B. nimmt daher an, daß die Berichte, daß er nur zu seinem Vergnügen gemalt habe, auf Wahrheit beruhen; zu seinen Lebzeiten wurden seine Gemälde auch wenig geschätzt. Während man ein Werk von Wouwermans auf 200 Gulden taxierte, wurden zwei Stücke von Aelbert Cuyp auf 6 Gulden,

andere auf 8 und 15 Gulden eingeschätzt (vgl. auch den Aufsatz von A. Bredius in der »Kunstchronik« Nr. 29). Ein Engländer, Richard Farrington, scheint in Cuyps Art gemalt zu haben, wenigstens kommen noch während Cuyps Leben in einer vornehmen Wohnung große Gemälde von Cuyp und Farrington als Gegenstücke im »Saal« vor. — Das im Dordrechter Museum befindliche Gemälde »Die Dordrechter Synode« muß nach Bredius nicht von dem älteren, sondern von dem jüngeren Paulus Weyts sein. — Von dem Maler von Bildnissen und Gesellschaftsstücken, Jan Olis, dessen spätest datiertes Werk, im Museum zu Gotha, aus dem Jahre 1655 stammt, und dessen Tod man daher nach 1655 ansetzte, fand Bredius noch weitere Daten; 1656 siedelte er nach Heusden über, wo er Schöffe und Bürgermeister wurde und 1676 starb. — Ferdinand Bol kann nicht, wie Houbraken erzählt, schon als kleines Kind nach Amsterdam gekommen sein, denn er war schon 1635, also vor seiner Lehrzeit bei Rembrandt, in Dordrecht als Maler tätig. Auch über andere Rembrandtschüler aus Dordrecht, über Samuel van Hoogstraten, Jacobus Levecq, Arent de Gelder und Nic. Maes macht B. Mitteilungen. Letzterer, der spätere Amsterdamer Modemaler, hat in Dordrecht, seiner Vaterstadt, nicht viel verdient; erhielt er doch für ein Doppelbildnis nur 75 Gulden, und mehr als die Hälfte der Summe in Naturalien. Bei seinem 1693 erfolgten Tode in Amsterdam hinterließ er ein Vermögen von 25000 Gulden. — Den Maler Pieter Hermansz Verelst, der 1668 aus dem Haag, wohin er 1643 übergesiedelt war, wegen Schulden verschwand, hat B. wiedergefunden 1671 als Bierbrauer in der Umgegend von Hulst. Noch über eine ganze Schar anderer Maler haben die Archivforschungen von Bredius neues Material zusammengebracht; so fand B., daß der Maler von Fischstücken, Isack van Duynen, als Sohn eines Fischhändlers in Dordrecht das Licht der Welt erblickt hat, und daß er, was niemand von ihm gedacht hätte, auch in Rom gewesen ist. — Zum Schluß erwähnt B. ein rätselhaftes Dokument über eine gewisse Hendrixtie Stoffels, die sich in den Jahren 1662 bis 1664 in Dordrecht aufgehalten hat und deren Lebenswandel dort nicht ganz einwandfrei gewesen sein muß. Nun ist es auffallend, daß Rembrandts Hendrickje gerade im Oktober 1661 verschwindet, während die andere in Dordrecht auftaucht. Bredius hofft aber, zugunsten Rembrandts Haushälterin, daß die beiden Personen nicht identisch sind, obwohl er einen Beweis, daß es verschiedene Personen sind, noch nicht gefunden hat. *M. D. H.*

LITERATUR

Johannes Sievers, *Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912.* Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einer Originalradierung und den Abbildungen sämtlicher Arbeiten. Gr.-8⁰. Dresden, 1913, H. Holst.

In Format, Ausstattung und Anordnung lehnt sich das Buch ziemlich genau an den Delteilschen »Peintre Graveur« an. Auch Dr. Sievers hat sich die Beschreibungen erlassen, da von jedem Original eine genügende Wiedergabe geboten wird. Weiter aber verzichtet er auf Preisnotierungen, ganz mit Recht, da vorläufig die Blätter von Frau Kollwitz nur selten in Versteigerungen vorkommen und wahrscheinlich sich auch nie den internationalen Markt erobern dürften. Im übrigen ist die Zustandsbeschreibung äußerst sorgsam und gewissenhaft. Wenn trotzdem des öfteren Angaben vorkommen, wie »die untere Partie des Beines ist in Ton gebracht« oder »die Hand ist stärker modelliert«, womit man nichts anzufangen weiß, wenn man bloß einen Abdruck vor sich hat, so ist das dem Verfasser nicht übel anzurechnen. Die Künstlerin hat nicht allein durch ihre Art, an der Platte zu arbeiten, es ihm wahrlich schwer gemacht, faßbare Kennzeichen anzugeben: sie hat zudem die vorhandenen Probedrucke großenteils durch Überzeichnen bis zur Unkenntlichkeit entstellt. So werden leider, wie ich selbst erfahren habe, einige Drucke immer noch zu finden sein (z. B. von Nr. 91, 97, 113), die man nicht mit Hilfe von Sievers feststellen kann. Trotzdem hat er in seinem räsonnierenden Teil gewiß allen billigen Forderungen genügt. Dagegen vermisse ich eine Einführung in die Kunst von Frau Kollwitz, die wohl gerade in diesem Katalog, der auch eine bildliche Übersicht über deren Schaffen gibt, ganz besonders am Platz gewesen wäre: gibt doch selbst Delteil mehr oder minder treffende Einführungen, obwohl er meist längst anerkannte Künstler behandelt. Vielleicht ist daran schuld, daß die Arbeit in einem besonderen Sinne eine nachgelassene ist, d. h., Herr Dr. Sievers hat sie vollendet, nachdem er längst aus dem Milieu und dem Fach geschieden ist, in denen er sie konzipiert und angefangen hat. So verweist er nur kurz auf den Aufsatz von Lehrs in den graphischen Künsten — gedenkt nicht einmal meines eigenen Versuchs, des einzigen, bisher über Frau Kollwitz erschienenen Buches.

Es besteht ein ausgesprochener Gegensatz zwischen der auf der Oberfläche liegenden Tendenz und dem wahren Gehalt der Kollwitzschen Kunst, zwischen dem aufreizenden, an die niederen Instinkte sich richtenden Titel ihrer Arbeiten und deren sich immer mehr abklärenden Form. Zweifellos, wird man mir vorhalten, würde sie nicht solche Werke wie »Schlachtfeld«, »Vergewaltigt«, »Arbeitslosigkeit«, »Tod und Frau«, »Überfahren« haben schaffen können, wenn sie der »Tendenz« gegenüber fremd geblieben wäre. Zugegeben, so beweist das doch nur, wie zwei Naturen in der Künstlerin stecken und wie die Emanationen, die von ihr ausgehen, auf einem noch ganz anders gewaltigen Gefühls- und Menschlichkeitsboden fußen, als demjenigen, der sich zu traurig-ephemeren, sozialpolitischen Gesichtspunkten verwenden läßt. Solche wahrhaft monumentale Gestaltungen von Seelenaffekten wie eben diese Nummern 96, 98, 100, 103 hätte der Verfasser lieber mit sub specie aeternitatis gewählten Titeln versehen sollen, hätte sie durch einen wohlbedachten Hinweis auf deren großartige, formale Sprache, auf deren geläuterte Überlegenheit gegenüber den früheren Arbeiten, einem weiteren Kreis verständlich machen können, einem Kreis, der bislang wegen der ablenkenden Äußerlichkeiten bis zur Würdigung von Frau Kollwitz' Künstlerschaft nicht dringen mochte. *Hans W. Singer.*

VERMISCHTES

Der **Amsterdamer Künstlerverein St. Lucas,** der sich verschiedentlich bemüht hat, im holländischen Komitee für ausländische Ausstellungen Sitz und Stimme zu erhalten, aber in seinen Bemühungen immer scheiterte, hat jetzt beschlossen, seine Mitglieder aufzufordern, sich von Einsendungen auf die diesjährige große Münchener Kunstausstellung ganz zu enthalten. Dieser Beschluß ist wohl bezeichnend als ein Mißtrauensvotum der jüngeren Künstlergeneration, die fast alle St. Lucas angehören, gegen das Ausstellungskomitee, in der nur die ältere und offizielle Kunst der Amsterdamer und Haager Künstlervereine, »Arti et Amicitiae« und »Pulchri Studio« vertreten sind. *M. D. H.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 34. 23. Mai 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ANDREAS AUBERT †

(Geboren zu Christiania 28. Januar 1851, gestorben daselbst 9. Mai 1913)

Als Andreas Aubert im Jahre 1911 seinen sechzigsten Geburtstag beging, da bewies die rege und warme Teilnahme weiter Kreise seiner Landesgenossen an der Feier, daß die norwegische Kulturwelt zu schätzen wußte, was sie an dem Manne besaß, der, ohne eine andere amtliche Stellung, als die eines Mitgliedes der Akademie der Wissenschaften, einzunehmen, doch unbestritten in der wissenschaftlichen Welt als der namhafteste Vertreter kunstgeschichtlicher Forschung in Norwegen geachtet wurde. Dies kam, als Aubert im Jahre darauf an dem kunsthistorischen Kongresse zu Rom teilnahm, darin zum ehrenvollen Ausdrucke, daß ihm als einem der Präsidenten die Leitung der Verhandlungen anvertraut wurde. Von den Anregungen des Kongresses, vom Wiedersehen mit der ewigen Stadt und ihren Kunstdenkmälern erfrischt kehrte der seit einiger Zeit leidende Mann nach seiner nordischen Heimat zurück, um sein opus magnum, um jene Biographie Kaspar David Friedrichs zu vollenden, zu der er seit Jahren mit unendlicher Mühe und Liebe das Material gesammelt hatte. Er war seinem geliebten Helden in die pommersche Heimat, nach Dresden, in die schlesischen Berge nachgereist; er hatte seinen von dem Erben des Künstlers ihm anvertrauten literarischen Nachlaß vollkommen durchgearbeitet und hatte sorgsam den Wegen und Schicksalen seiner Freunde nachgespürt — Studien, von denen er manche hübsche Einzelheiten in Zeitschriften bekannt gegeben hat. Er hatte sich von Friedrichs Schaffen die genaueste Kenntnis erworben, verschollene Arbeiten des Meisters wieder entdeckt, die schwierige Chronologie in Ordnung gebracht — kurz: »Das Fest ist bereitet, es warten die Zeugen«. Da rief ihn der unerbittliche Tod von dem Werke ab, das nun verwaist nach ihm bleibt.

Eine Friedrich-Biographie wird ja schon einmal ein anderer schreiben, allein, welche Vorzüge dies künftige Werk auch haben mag, daß ein zweiter Forscher je wieder in so tiefer und inniger Seelenverwandtschaft und -gemeinschaft zu dem Landschaftsmaler der deutschen Romantik stehen wird, wie Andreas Aubert, das ist nach menschlichem Ermessen bis zur Unmöglichkeit unwahrscheinlich. Seine zarte, innige, schwärmerische, ahnungsreiche Natur, seine im schönsten Sinne romantische Natur fand sich beglückt in Friedrichs Kunst wieder. Er gehörte nicht zu jenen Forschern, die die Kunstschöpfungen und die Kunstgeschichte präparieren, wie ein chemisches Produkt. Er mußte lieben, um fruchtbar forschen zu können, und wie alle guten Bücher, so sind auch die seinigen Bekenntnisse. Seine wissenschaftliche Arbeit wurzelte in einem schönen Glücksgefühle über die Gaben und Wirkungen der Kunst. Umfaßte seine Liebe auch nicht alle Zeiten und Persönlichkeiten der Kunstgeschichte (der Typus Rubens z. B. stand ihm recht fern), so war sie doch vielfältig und ausgebreitet. Er liebte die Primitiven: Cimabue, dem er ein bekanntes Hauptwerk gewidmet hat, Fra Angelico, Pinturicchio, die er in feinen Einzelstudien behandelt hat. Ein anderes Interessen- und Studiengebiet Auberts war die moderne Kunst. Millet bewunderte er, den Impressionismus ehrte er wegen seiner künstlerischen Ehrlichkeit, weil er, wie er sich auszudrücken liebte, »die Palette gereinigt habe«. Aber, von der großen Arbeit über Cimabue abgesehen, waren die hier berührten Veröffentlichungen alle nur Nebenfrüchte seiner Studien. So recht in ihrem Mittelpunkte aber steht sein 1893/4 herausgegebenes Buch über »Professor Dahl«, wie man in Norwegen Johann Christian Dahl, den Vater selbständiger norwegischer Malerei zu nennen pflegt. In diesem Buche, das eine deutsche Ausgabe wohl verdiente, treten seine trefflichen Gaben und Eigenschaften voll zutage: Wärme für den Gegenstand, echt vaterländisches Empfinden bei freiem, weitem Kulturhorizonte, ein starker Sinn für historische Psychologie, ein Drang, Menschen und Dinge in der Tiefe ihres Seins zu erfassen und die Kunst als eine Kraft des Lebens darzustellen. Dazu eine bis zur Peinlichkeit gehende Delikatesse der Forschung, die an seinem Cimabue auch die achtungsvoll anerkannt haben, die mit den Ergebnissen des Buches nicht einverstanden waren, und ein tiefes natürliches Kunstgefühl. Daß das Kunstwerk nur künstlerisch erfaßt werden könne, war eine seiner Hauptmaximen; er selbst hatte einmal daran gedacht, sich der Malerei zu widmen, und eine ganze echte Künstlerseele war und blieb er, auch ohne den Pinsel zu handhaben.

Dahl war es, der ihn auf die deutsche Romantik führte. Das 1909 erschienene Buch über Runge war als eine Vorstudie zu dem großen Friedrich-Werke gedacht; es ist aus dem sensibelsten, feinsten Verständnisse für den Hamburger Meister geschrieben. Gewisse Partien der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts stellten sich dank Auberts Forschungen in verändertem, berichtigtem Grundrisse dar: von Dahl führte die Linie zu Blechen, wie Kern in seinem Buche über Blechen auf Grund der Forschungen Auberts richtig hervorgehoben hat. So tief lebte Aubert sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte in die Geschichte der neueren deutschen Kunst und Kultur ein, daß wir ihn mit Fug und Recht zu den Unsrigen rechnen durften, und sicherlich hat Deutschland im ganzen skandinavischen Norden keinen aufrichtigeren,

keinen wärmeren Freund besessen, als diesen Mann, der jedesmal, wenn er zu uns kam, erstaunt und beglückt die Kulturfortschritte unseres mächtig ringenden Volkes rühmte.

So verliert die kunstgeschichtliche Wissenschaft, so verliert Deutschland an dem Heimgegangenen viel — am meisten aber verliert doch sein Vaterland. Aubert war ein Kulturmittler zwischen Norwegen und Europa, und solche Mittler tun diesem Lande bitter not, das durch die Ablösung von der humanistischen Bildung und durch die Einführung einer künstlich geschaffenen Nationalsprache sich in jüngster Zeit kulturell empfindlich isoliert hat und für die Aufgaben und den Betrieb der Geisteswissenschaften kein großes Verständnis und Interesse zeigt. Aubert hat für deren Recht tapfer gekämpft und in diesem Lande, wo Kunst und künstlerische Kultur nur noch gar spärlich gesät sind, hat er als Verfechter der Rechte der Kunst immer in erster Linie gestanden. Mit Leib und Seele Norweger, war er doch zugleich ein echter guter Europäer.

Wenn je ein Mensch die Bezeichnung einer anima candida verdient hat, so ist es Andreas Aubert gewesen. In dem ungewöhnlich großen, aber fein gebauten Körper lebte eine Kinderseele. Nichts Unreines, Unedles war in ihm. Er liebte die Schönheit; über das Unschöne glitten seine treuen Träumeraugen hinweg, als existiere es nicht. Selbst über Widersacher oder Schädlinge fällte er nie ein hartes Wort. Sein Vaterland hätte für den bescheidenen Mann vielleicht mehr tun dürfen — er klagte nicht. Er hatte den Reichtum und die Schönheit in sich, und ein Abglanz davon bleibt in seinen Werken zurück.

ALBERT DRESDNER.

DAS FRÄNKISCHE MUSEUM IN WÜRZBURG

Am 17. Mai erfolgte die feierliche Eröffnung des fränkischen Luitpold-Museums durch den Prinzregenten Ludwig. Es ist »nur« ein Lokalmuseum, Unterfranken und die anschließenden Gebiete umfassend. Aber gerade darum und weil es nichts anderes sein will, d. h. in dieser klugen Beschränkung auf ein deutlich in sich geschlossenes Gebiet, gewinnt es an Wichtigkeit und Interesse nicht nur für die Franken selbst, sondern auch für die außenstehenden Freunde deutscher Kunst. Denn es erweist in der glänzenden Fülle von Werken verschiedenster Art deutlich, wie hoch das einstige Bistum Würzburg in der Kulturentwicklung Deutschlands dasteht. So sehr die lokale Individualisierung an Klarheit leiden mußte unter der Kreuzung sich schneidender Linien, die von Schwaben nach dem Niederrhein und Thüringen, ferner von Nürnberg nach Mainz führen, ein hervorragendes Kunstzentrum ist Würzburg unbedingt gewesen, das zu gewissen Zeiten, so im 14. Jahrhundert oder um 1500, endlich im frühen Rokoko, zu einer weit über die engen Grenzen hinausgehende Bedeutung wird. Würzburg läßt sich nicht mehr umgehen von denen, die sich intimer mit deutscher Kunst bis 1814, d. h. bis zum Ende der fürstbischöflichen Selbständigkeit, beschäftigen wollen. Zu dieser Erkenntnis wird uns eben diese Sammlung bringen, wo wir zum ersten Male in klarer Ordnung die Werke der verschiedensten Epochen zusammengestellt finden. Wenn nun auch eine besondere Eigenart im Stilempfinden des Volkes sich nicht so klar wie in Schwaben und Nürnberg, oder in Westfalen und den sächsischen Gebieten zeigt, eines überrascht doch: vom ersten Anfang des romanischen Stiles bis zum Ende des Rokoko geht, bald getragen von künstlerischen Persönlichkeiten, bald von hervorragenden Kunstgönnern geleitet, eine kaum unterbrochene Bewegung im Kunstschaffen. Bisher haben das nur die prachtvollen Kirchenbauten und privaten Paläste dem suchenden Auge gezeigt. Das zu finden bedurfte es Zeit. Jetzt kann selbst der baedekerreisende Fremde schon in wenigen Stunden bei den neuen Sammlungen zu solchem Einsehen kommen, das nun vielleicht doch zu längerem Verweilen locken wird. Denn diese Stadt, die so unberührt von dem zerstörenden und neu aufrichtenden modernen Vorwärts gleich all den so reizvollen kleinen Frankenstädten am Main, am Neckar sich so schwer nur aus dem Träumen in der Vergangenheit aufrichten will, hat sich ganz erhalten mit dem schönen landschaftlichen Hintergrund, ohne den die altdeutsche Kunst nicht begreiflich ist. Wenn wir herabschauen auf sie, die im Talkessel gedrängt sich breitet, geht heimatlicher Duft auf. Es erhellt sich der Blick und wir erkennen, daß diese von bergbekrönten Höhen umschlossenen, weltabgetrennten deutschen Städte in Lokalkunst aufgehen und untergehen mußten.

Daß dieses Museum überhaupt zustande kommen konnte, danken wir der Stadtverwaltung, die trotz der wenig günstigen finanziellen Lage doch die Mittel herbeibrachte, besonders zum architektonischen Ausbau und für die Aufstellung der Sachen. Dazu kommen zunächst zwei Vereine, d. h. der 1830 gegründete historische Verein und der Kunst- und Altertumsverein (1893 gegründet), die mit ihren außerordentlich wertvollen Sammlungen den Grundstock bilden. Die Universität hat auch wichtige Stücke im Austausch überwiesen. Endlich haben private Herren durch Schenkungen und Leihgaben in höchst dankenswerter Weise sehr vieles zur Verfügung gestellt. Es ist wohl zu erwarten, daß gerade im Anblick dieser Sammlungen das Interesse und der Ehrgeiz von Stadt und Land erwachen werden, um auch in der Kunst und ihrer Unterstützung endlich wieder kräftig tätig zu sein. Wenn schließlich alles in ruhiger, geschmackvoller Ordnung aufgestellt wurde, so ist es das Verdienst der dabei betätigten Herren, d. h. des Staats-Konservators Dr. Hock, der die prähistorische Sammlung im Stock II ordnete, des städtischen Konservators und Direktors A. Stöhr, der die späteren Abteilungen im Parterre und Stock I wie II aufrichtete. Baurat Kreuter und Architekt Dott sind ebenfalls zu nennen. Ein kurzer Führer, mit reichlichen Illustrationen versehen, wird in einigen Tagen erscheinen; Ansichtskarten natürlich zur Genüge. Noch ein Hinweis auf die wichtigsten Abteilungen des Museums sei gegeben. In historischer Ordnung schreitet die prähistorische Sammlung, die sich im II. Stock befindet, voran. Sie beschränkt sich auf Unterfranken und Umgebung,

Was früher schon gesammelt ist (besonders Universitätssammlung) und was in neueren staatlichen Ausgrabungen unter Leitung von Dr. Hock gefunden wurde, sehen wir — ohne Samt und Seide — auf lichtgraugrünem Leinengrund vorzüglich aufgestellt. Dann folgt die plastische Abteilung, die, in allen Räumen verteilt, sich besonders im Stock I ausbreitet. Die ältere Steinplastik muß man natürlich im Dom und den Kirchen Würzburgs suchen. Einzelne Stücke, wie ein Romanischer Taufstein des 12. Jahrhundert mit Christus und den Aposteln, aus Neustadt, ein Stiftungsstein mit Trinita aus dem Bürgerspital (zirka 1340), eine bemalte Alabastermadonna halber Naturgröße, seien erwähnt. Wegen der großen Vollständigkeit interessanter ist die Holzskulptur, die sich natürlich 1500 um Tilman Riemenschneider gruppiert. Neben den berühmten Steinfiguren des Adam und der Eva, anderen bekannten Stücken, wie der Doppelmadonna, ist die in der sehr guten Erhaltung der Bemalung glänzende Schmerzensmutter (vor dem Kruzifix) hervorzuheben. Eine Fülle Studienmaterial liegt in den Werkstatt- und Schularbeiten verborgen, die uns bis tief in das 16. Jahrhundert führen und deren Überleitung in das Barock hinein zur Erkenntnis der Wandlungen des Stilempfindens von besonderem Reiz ist. Einige Nürnberger Arbeiten, Veit Stoß oder seiner Schule gehörend, stehen dort noch nicht erkannt. Während das späte Barock etwas zurücktritt, ist das Rokoko durch vorzügliche Tonmodelle J. P. Wagners gut vertreten.

Etwas ganz Eigenartiges, das sich in gleicher Reichhaltigkeit wohl nirgends sonst findet, sind die Stuckdecken. Sie beginnen mit der Decke aus dem Sandhof (1596—1614), es folgen die Arbeiten aus Unterzell (seit 1687), der bedeutende Jagdfries aus Schwäbisch-Hall, sie erreichen ihren Höhepunkt mit dem Plafond des Treppenhauses und Stücken aus dem Huttenpalais. Entworfen hat sie Baltasar Neumann, neben Riemenschneider der Hauptmeister Würzburgs, als Architekt und Dekorateur von allererster Größe. Er hat die Residenz gebaut und ihm dankt Würzburg eine glänzende Entfaltung des Handwerks im 18. Jahrhundert, wie sie in vielen prächtigen Zimmer- und Deckenverkleidungen, den Möbeln der Privathäuser noch verborgen liegt.

Einige sehr schöne Zimmer sind wieder neu aufgerichtet; so das Prunkzimmer aus Lohr (Kopie), das Fichtelzimmer von 1724 und ein Zimmer des Huttenschlößchens (zirka 1730), letztere beide besonders interessant, weil sie die gewaltige Stilwandlung der Zeit vom Louis XIV-Stil zum Rokoko in feinster Delikatesse zeigen. Von den glänzenden Möbelstücken seit der Renaissance bis zum Empire (reiche Intarsia), den Öfen usw. wäre noch zu reden. Hervorragend ist die süddeutsche keramische Sammlung, die als geradezu vollständig bezeichnet werden muß. Zum Breuning-Krug (zirka 1548) ist kaum ein Gegenstück da. Ebenso einzigartig ist die Fahne aus dem Dom von 1266 mit dem stehenden Christus. Die Ordensgewändersammlung wird hoffentlich bald bereichert durch die des Domstiftes. Das Kunstgewerbe ist im übrigen nicht so gut vertreten. Die großartige Sammlung von Architektur-Entwürfen und -Skizzen des Baltasar Neumann konnte leider nicht aufgestellt werden, da natürlich der Bau, wie es Regel zu werden scheint, am Ende zu klein war. Endlich muß als etwas absolut Originelles die Synagoge aus Kirchheim bei Würzburg aus dem 18. Jahrhundert mit dem eigentümlichen Mittelbau interessieren. Jedenfalls wird man im ganzen sagen, daß kaum eine Sammlung der Provinz dem Würzburger Museum an die Seite gestellt werden kann. *F. K.*

NEKROLOGE

Wilhelm Walther †. Am 7. Mai starb in Dresden im hohen Alter von 86 Jahren der Historien- und Genremaler, ehemalige Professor an der Kgl. Kunstakademie Hofrat Adolph Wilhelm Walther. Er war der Schöpfer eines der bekanntesten monumentalen Kunstwerke Dresdens: des Fürstenzuges an der äußeren Stallhofmauer in der Augustusstraße, der ursprünglich in Sgraffitomalerei ausgeführt war, die jedoch, nachdem das Gemälde durch die Unbilden der Witterung stark gelitten hatte, durch wetterfeste Unterglasurmalerei in Meißner Porzellan ersetzt wurde. (Der Fürstenzug stellt die wettinischen Fürsten zu Pferde von Konrad dem Großen bis auf König Albert nebst Gefolge dar.) Walther war als Sohn eines herrschaftlichen Försters am 18. Oktober 1826 in Kämmerswalde bei Purschenstein geboren, besuchte die Dresdner Kunstakademie und arbeitete 1863 mit an den Sgraffitomalereien im Semperschen Polytechnikum zu Zürich. Im Jahre 1875 wurde er als Lehrer an die Dresdner Akademie berufen, 1878 zum Professor ernannt. Außer dem Fürstenzuge (1872—76) malte er zahlreiche biblische und Genrebilder, Kartons zu Glasgemälden für eine Kirche in Glatz, für die Stadtkirche zu Meißen, ferner für Beiersdorf, Nossen, Neuhausen i. E. usw. In Meißen am Eingang in den Domplatz befindet sich von ihm auch ein buntes Mosaikbild: Ritter Georg als Drachentöter.

In Paris ist im Alter von 57 Jahren der Maler **Henry Moret** gestorben. Moret war Schüler Gérômes und malte zuerst ziemlich trockene Genrebilder, wandte sich dann den Symbolisten zu, die zu Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre viel von sich reden machten, und fand seine endgültige Bestimmung bei den Impressionisten. Er hat die schroffen Felsküsten der Bretagne hundertmal gemalt und zwar in einer Weise, die sich nur durch die gröbere oder kräftigere Ausführung von Bildern ähnlichen Inhalts Claude Monets unterscheiden läßt — wobei auch die Ähnlichkeit des Namens mitunter zu Verwechslungen geführt haben mag.

PERSONALIEN

Die philosophisch-historische Klasse der Berliner Akademie der Wissenschaften hat den ordentlichen Professor der Archäologie an der Berliner Universität, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **Georg Loeschcke**, zum ordentlichen Mitgliede gewählt.

Der Elberfelder Architekt Prof. **Theobald Hofmann** wurde zum korrespondierenden Mitglied des Kaiserlich-Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin von der Zentraldirektion des Instituts gewählt. Hofmann ist mit einer wertvollen literarischen Arbeit über Raffaels Tätigkeit als Architekt besonders bekannt geworden.

Richard Engelmann, der bekannte Berliner Bildhauer, wurde als Leiter der Abteilung für Bildhauerei an die Weimarer Hochschule für bildende Kunst berufen.

Der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe Professor Dr. **Justus Brinckmann** vollendet am 23. Mai sein 70. Lebensjahr. Der in der Stadt seiner bedeutenden Wirksamkeit geborene Museumsleiter hat in sechsunddreißigjähriger Tätigkeit aus der ihm unterstellten Sammlung ein Mustermuseum gemacht, das vorbildlich ist und vielen jüngeren Gelehrten eine treffliche Ausbildungsstätte war. Stark sind auch Brinckmanns Wirkungen nach außen. Von Brinckmanns literararischen Werken nennen wir: seine Ausgabe von Cellinis Abhandlung über Goldschmiedekunst (bei E. A. Seemann in Leipzig, jetzt vergriffen), »Kunst und Handwerk in Japan« (er war wohl der erste in Deutschland, der die japanische Kunst für uns fruchtbar machte), ferner »Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Führer durch die Sammlung, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes« (ebenfalls bei E. A. Seemann). Brinckmann ist wie Bode von der Jurisprudenz zur Kunst gekommen und war auch praktisch als Rechtsanwalt in Hamburg tätig. Museumdirektor ist er seit 1877. Seine eindrucksvolle äußere Erscheinung ist durch Max Liebermanns bekanntes Bild, den »Professorenkonvent« in der Hamburger Kunsthalle allen vertraut und nicht minder durch die köstliche Radierung desselben Meisters.

Da der ehemalige Leiter der Louvresammlungen, Homolle, der nach dem Verschwinden der Monna Lisa als Direktor der dortigen französischen Kunstschule nach Athen geschickt worden war, jetzt als Direktor der Nationalbibliothek wieder in Paris angestellt ist, mußte ein neuer Mann für Athen gefunden werden. Der neue Direktor in Athen ist nicht so auf gut Glück ausgesucht worden wie die jetzigen Direktoren des Louvre und der Nationalbibliothek. Der bisherige Professor an der Pariser Universität, **Gustav Fougères,** der nun nach Athen geht, ist dort kein Neuling, denn er hat jahrelang in Griechenland geweilt und erfolgreiche Ausgrabungen in Delos, Salamis, Mantinäa usw. geleitet. Er ist der Verfasser interessanter Bücher über Mantinäa, Arkadien und Athen und eignet sich zu seiner neuen Stellung in jeder Beziehung.

WETTBEWERBE

Mit der vollen **Bebauung des rechtsseitigen Havelufers,** des dem Grunewald gegenüberliegenden, wo sich um Cladow und Gatow bereits umfängliche Villenkolonien gruppieren, scheint es jetzt Ernst zu werden, denn der Kreisausschuß des Kreises Osthavelland schreibt nunmehr mit großen Preisen einen **Ideenwettbewerb** um einen Bebauungsplan für das Gelände unter deutschen Architekten aus. Als Frist ist der 1. November 1913 gesetzt. In drei Preisen sollen 12000, 9000 und 6000 M. verteilt werden. 6000 M. stehen für Ankäufe zur Verfügung. Im Preisgericht sind Baumeister Gestrich in Gatow, Geh. Baurat Prof. Goecke-Berlin, Baumeister Rob. Guthmann in Neu-Cladow, Prof. Bruno Möhring-Berlin, Geh. Reg.-Rat Muthesius in Nikolassee und Prof. Richard Petersen in Berlin.

Wien. Im **Wettbewerb** um das **Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum,** das auf der Schmelz in Wien errichtet werden soll, hat das Preisgericht unter 40 Entwürfen die Entscheidung getroffen. Zwei Preise zu 11000 Kronen wurden an Dr. Emil Tranquillini und Karl Hofmann sowie an Hofrat Otto Wagner in Wien vergeben; die zweiten zu je 8500 Kronen an Oberbaurat Ludwig Baumann, sowie an Lehrmann und Walter, gleichfalls in Wien, die dritten zu je 4000 Kronen an Anton Floderer in Berlin-Wilmersdorf, ferner an Prof. Max Hegele, sodann an Josef Hofbauer und Viktor Jonkisch, endlich an Prof. A. Payr und V. Baier.

Der **Landesverein Sächsischer Heimatschutz** in Dresden, Abteilung Volkskunst, erläßt mit Unterstützung der kgl. sächs. Staatsregierung und einer großen Anzahl von Behörden und Vereinen ein **Preisausschreiben,** um an Stelle der gegenwärtigen, teilweise recht geschmacklosen und vielfach örtlicher Eigenart entbehrenden Reiseandenken in Sachsen Geschenkgegenstände zu setzen, die diese Mängel nicht aufweisen. Der Landesverein will mit diesem Ausschreiben nicht nur auf den Geschmack veredelnd wirken, sondern auch den sächsischen Industrien, dem Gewerbe, dem Handwerk und der Volkskunst Wege zu neuem, gesundem und erfolgreichem Schaffen ebnen, also im besten Sinne volkswirtschaftlich wirken. An Preisen sind im ganzen 1750 Mark ausgesetzt, dazu kommen noch 500 Mark zu Ankäufen. Die Entwürfe sind bis zum 1. Juli einzusenden. Das Programm versendet die Geschäftsstelle des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz, Dresden-A., Schießgasse 24.

DENKMALPFLEGE

Die **frühgotische Kirche in Berich** soll neu erstehen. Infolge des Eingehens der beiden Dörfer Berich und Bringhausen in Waldeck, die der Herstellung des dortigen Sammelbeckens weichen mußten, ist ein neues Dorf in Arolsen mit dem Namen Neuberich gegründet worden, wo die Bewohner jener beiden Dörfer angesiedelt wurden. Bei dem Untergange ist auch ein Kirchendenkmal von kunstgeschichtlichem Interesse, die frühgotische Dorfkirche von Berich mit verschwunden, der letzte Rest eines ehemaligen Augustiner-Nonnenklosters. Um nun wie die »Kirche« schreibt den neuangesiedelten Bewohnern in Neuberich die alte vertraute Stätte wieder erstehen zu lassen, wird die Kirche daselbst im alten Stile mit all ihren alten Einrichtungen neu errichtet.

DENKMÄLER

Ein Richard Wagner-Denkmal soll in **Dresden** errichtet werden. Ein Ausschuß, an dessen Spitze Staatsminister Graf Vitzthum von Eckstädt als Ehrenvorsitzender und Oberbürgermeister Geh. Rat Dr. Beutler als Vorsitzender steht, erläßt eben jetzt, da am 22. Mai Wagners 100. Geburtstag gefeiert wird, einen Aufruf zum Sammeln von Beiträgen. Wenn irgendwo, so ist in Dresden Grund zu einem Denkmal für Richard Wagner. Dieser hat selbst Dresden als seine eigentliche Vaterstadt bezeichnet und alle seine Werke mit einziger Ausnahme des Tristan stehen bezüglich ihrer Entstehung mit Dresden in Verbindung.

In **Bautzen** wurde dieser Tage ein Denkmal für den **König Albert von Sachsen** enthüllt, das der Berliner Bildhauer Walther Hauschild geschaffen hat. Die Lösung, das Denkmal am alten historischen Lauenturm unterzubringen, ist gut geglückt; es ist ein Reiterstandbild des Königs im Hochrelief. Das Pferd ist im Schritt dargestellt.

SAMMLUNGEN

Von der Dresdner Galerie. Bei der Umgestaltung der Dresdner Gemäldegalerie, über die wir wiederholt berichtet haben, ist eine größere Anzahl von Bildern alter und neuer Meister ausgeschieden und im ersten Obergeschoß des alten Landhauses untergebracht worden. Diese sollen zunächst versuchsweise während der Monate Mai bis September dieses Jahres jeden Freitag 9—3 Uhr der Öffentlichkeit bei freiem Eintritt zugänglich gemacht werden. Der Eintritt zu den Bilderräumen des Landhauses ist von der Landhausstraße zu nehmen.

AUSSTELLUNGEN

V. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in der Galerie Commeter zu Hamburg. Trotz der vielen Ausstellungen dieses Jahres war die Beteiligung quantitativ wie qualitativ eine ungewöhnlich große. Über 4000 Werke waren eingegangen, während nur 1000

Platz finden können. Nach der Jurysitzung erfolgte die Wahl für den dritten diesjährigen Preis der Villa Romana, Florenz (ein Jahr Aufenthalt, Atelier und Wohnung in der Villa Romana und 2000 Mark). Auch hier war die Beteiligung eine ganz außergewöhnliche. Es waren 135 Bewerber mit 1330 Werken angemeldet. Den Preis erhielt Maler Moritz Melzer, zurzeit Paris. In die engste Wahl kamen Walter Klemm-München, A. Faure-Stuttgart und E. A. Weinzheimer-Köln a. Rh. Die offizielle Eröffnung fand am Sonnabend, den 17. Mai statt. Ein ausführlicher Bericht folgt.

Die Leipziger Jahresausstellung 1913. Die Räume im Städtischen Handelshof, in denen der Verein L. J. A. die einzigen beiden Ausstellungen seit seiner Gründung untergebracht hatte, waren ein Notbehelf. Man hat sich in diesem Jahr auf dem Gelände der Baufachausstellung eingerichtet, in der Kreisschen Betonhalle, die stehen bleiben und vom Rat der Stadt Leipzig später übernommen werden wird. Der große Oberlichtsaal ist den Bildern denkbar günstig, und auch in den kleinen Räumen zu beiden Seiten gibt es keine dunklen Ecken. Bequem gehängt warten etwa 450 Gemälde auf die bis jetzt noch seltenen Besucher. — Man sieht viele gute Bilder, noch mehr tüchtigen Durchschnitt, und gering an Zahl sind nur die schlechten und die Meisterwerke. Also eine sehr respektable Ausstellung; sie wäre es auch in Berlin. Um so erfreulicher, daß man sie in Leipzig suchen darf. Nur war man so unvorsichtig, ein Programm zu formulieren: »Die Figurenmalerei und Bildnerei der letzten 30 Jahre.« Aber welche Figurenmalerei, die deutsche, die europäische? Nicht einmal die deutschen Künstler sind alle vertreten, von den Franzosen ausgerechnet: Renoir und van Gogh (und dieser mit Landschaften!), von den Schweizern Hodler und Boß. Ein Stück Kunstgeschichte wird man am besten immer nur durch »Werke« illustrieren, weniger durch Namen. Und man kann nicht sagen, daß man von all den Künstlern, die im Katalog verzeichnet stehen, gerade die charakteristischsten Arbeiten ausgewählt hätte. Wenn man aber die Figurenmalerei der letzten dreißig Jahre zeigen wollte, warum dann die vielen Landschaften? Das Unternehmen konnte auch nicht gelingen; es hätte ungefähr ein Drittel der Vorbereitungszeit der Jahrhundertausstellung erfordert und noch mehr Köpfe und Hände. Man tut darum gut, nicht an das Programm zu denken.

Es ist hübsch, einige seltene Arbeiten älterer Maler zu finden: einen Theodor Alt (Porträt des Pfarrers Alt), einen Leibl (Porträt seines Lehrers), einen Lenbach aus 1868 (Porträt von Heßling und Sohn), der aussieht wie ein wiedergeborener Tintoretto, ein sehr schönes Stilleben von Schuch, und zu ihnen gehört auch Hagemeister, dessen »Toter Damhirsch« sehr an Courbet erinnert. Es ist immerhin fraglich, ob man Trübners schlimmste Entgleisungen seiner Anfänge öffentlich ausstellen darf. Wollte man sein Schaffen angemessen charakterisieren durch Bilder wie: »Kaiser Wilhelm auf dem Schlachtfelde von Walküren begrüßt«? Von Uhde nichts als eine kleine Skizze zur »Bergpredigt«. Liebermanns reifes, überreifes Bild »Samariter« der vorigen Sezessionsausstellung hängt, nicht eben glücklich, neben einem hart und kalt durchgearbeiteten Hodler aus 1887 »Vom Sturme überrascht« (Surpris par l'orage). Das Bild ist interessant, charakteristisch aber nur für Hodlers schwere Übergangsperiode der achtziger Jahre. (Und dazu arbeitete Hodler noch ohne eigene Wahl des Motivs, das ihm als Preisaufgabe des Concours Diday gegeben war.) Man sieht dann noch von ihm eine sitzende weibliche Figur, eine Studie zur zweiten Fassung der »Heiligen Stunde« von 1910, einen »Landsknecht« (etwas früher entstanden als die bekannten 22 Figuren für das Palais der Genfer Landesausstellung von 1896, von kleinerem Format und sorgfältiger durchgearbeitet als diese) und endlich eine wenig gute Aktstudie »Blick auf die Wiese«, die man hier nicht hätte ausstellen dürfen. Renoir ist vertreten durch ein merkwürdiges Bild »Clown im Zirkus«, aus 1868, dessen Hintergrund nicht ganz fertig geworden zu sein scheint, und durch ein ausgezeichnetes Damenbildnis seiner besten mittleren Zeit; van Gogh durch einige frühe und späte Landschaften. Nimmt man noch eine Anzahl wirklich tüchtiger Bilder der Kalckreuth, Habermann, Albert von Keller, Kuehl, Landenberger, Grethe, Dettmann (der sich in jüngster Zeit ernsthaft und mit Erfolg um einen monumentalen Stil bemüht), Böhle und anderen hinzu, so bleibt nichts Wesentliches mehr zu erwähnen übrig. — Die mittlere Generation (Berlin, München, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart usw.) hat zwar zahlreich ausgestellt, aber man sieht längst bekannte und nicht immer die besten Bilder der letzten Jahre. Beckmanns »Sintflut« wirkt hier als Malerei trübe und schmutzig. Das bedeutende Bild braucht eine Wand für sich allein. Man notiert noch Waldschmidts pathetischen Karton »Christus-Prometheus«, Tuchs dekoratives Gemälde »Frühling«, von E. R. Weiß eine »Frauengruppe« in Cézanne-Tönen, von dem begabten Münchener Caspar eine »Geißelung«. Der Schweizer Ernst Württenberger sandte ein »Bauernmädchen mit Rosenkranz« (1913); das Bild wirkt wie ein Hodlersches Porträt der achtziger Jahre.

Und nun die Schar der Jungen: Expressionisten, Mitglieder der früheren »Neuen Sezession«, gemäßigte Kubisten und andere. Man hat sich hier entsetzt über diese Zerstörer der Malerei. Etwas mehr Fassung wäre zu empfehlen, sonst wird man in fünf Jahren sein eigenes Lamento nicht mehr begreifen können. Es ist gut und für die jüngeren Leipziger Künstler außerordentlich nützlich, daß diese Sachen hier gezeigt werden. Einige Verrücktheiten, gutgemeinte Entgleisungen, noch schlimmer: einige Talentlosigkeiten sind mit dabei. Im Moment schon kommt man ihnen auf die Schliche; so sind sie unschädlich, aber immerhin amüsanter als der furchtbar brave Durchschnitt der Akademien. Max Pechstein, der talentvollste dieser Kühnen, wirkt für den, der seine Entwickelung verfolgen konnte, mit diesen Arbeiten schon fast reif und voller Qualität. Seitdem er mit jenen Problemen, die dem eigentlichen Tafelbild vorbehalten sind, nicht mehr ernsthaft konkurriert, sondern einfach Dekorationen malt, freut man sich der schönen starken Farbe (ein warmes Orange gegen Blau im »Herbst«), der es gelingt, selbst ein Porträt zu einem rein dekorativen Ensemble umzustilisieren. Immerhin geht die Rechnung hier nicht ganz auf; beste Cézanne-Traditionen aber wirken in dem »Stilleben«. Mackes großes Triptychon »Zoologischer Garten« ist hübsch als Farbe, in der Form und Komposition aber reichlich bizarr. Kirchner und Melzer sind im allgemeinen weit besser, als sie sich hier zeigen; mit den ausgestellten Arbeiten kann auch der Positivste nicht viel anfangen. Der junge Heinrich Heuser interessiert in zwei kleinen lustigen Kompositionen: »Badende«; so ähnlich fing Hans Meid vor ein paar Jahren in der Berliner Sezession an, der sich seitdem anders entschieden hat. Von dem Hamburger Fritz Ahlers-Hestermann sieht man zwei reizende Sachen: »Dekoratives Bild« und das »Fenster«, von stumpfer, harmonischer Farbe, in der Form ein wenig elliptisch stilisiert, in der Stimmung an jenen Pariser Henri Rousseau erinnernd, der 1910 starb, und dessen Bilder im vorigen Jahre in der Berliner Sezessionsausstellung gezeigt wurden. Die originellen Arbeiten von Klaus Richter, Magnus und Rudolf Zeller seien hier gleich angefügt; sie gehören mit in den Kreis

dieser Gesinnung. Eigentliche Kubisten sind nicht anwesend. Von Picasso waren nur Zeichnungen zu erlangen, die nicht ausgestellt werden konnten. Expressionistisch aufgehellte Farbe, z. T. auch direkte Erinnerungen an Renoir und Cézanne konstatiert man bei vielen, und oft erfreut; so bei Bondy, Büttner, Dreher, Hasler, Möller u. a. Sogar Maler, die man schon lange kennt, haben sich zu moderner Farbe und Stilisierung bekehrt: Schinnerer, Haueisen, Klemm; vorläufig noch nicht mit rechtem Erfolg. Pascin und Großmann zeigen großstädtische Verderbtheiten, der eine Landschaft, der andere Figur, und es sind sehr amüsante Bilder. — Auch unter den jüngeren Leipzigern beginnt es sich zu regen. Rich. Bossert sandte zwei tüchtige Kopfstudien von frischer, robuster Farbe, der begabte Eugen Hamm einige kleine Figurenbilder, die noch zu sehr von Renoir abhängig erscheinen. Wil Howard steht offenbar noch mitten in einer neuen Entwickelung seiner Farbenanschauung. Weiter ist Rüdiger Berlit in seinem Damenbildnis mit der jungen und starken Farbe. Wenn diese beiden Maler ihren Weg konsequent zu gehen gedenken, so müssen sie sich wohl oder übel immer weiter von der traditionellen Tonmalerei entfernen. (Vortreffliche Beispiele dafür, wie weit man kommt, wenn man sich von einem Vorbild wie Hodler richtig, d. h. persönlich anregen läßt, zeigen die »Äpfelschälerin« des Berners Boß und noch mehr die schreitende weibliche Figur von dem Baseler Paul Basilius Barth.) Bei Fritz Rentsch ist man sich nicht recht klar über seine künstlerischen Absichten. Vorläufig sehen die Bilder mehr gezeichnet (Pastell) als gemalt aus. Auf gutem Wege scheint mir Erich Gruner zu sein, von dem auch das hübsche Plakat der Ausstellung stammt. Das Bild »Im Garten« mit den beiden Figuren, die so stilsicher auf die Fläche gebracht sind, mit dem starken blauen Fleck inmitten von Grün, könnte von einem Schweizer aus dem Umkreis Hodlers oder Buris gemalt sein. Sein anderes Bild »Frauen« mit der vielleicht etwas zu ausführlichen Modellierung der Figuren ist auch farbig noch nicht einwandfrei gelöst. Ein böses Rosa im Gewand einer Frau geht mit den anderen Werten nicht zusammen. — Erwähnt seien zum Schluß noch das hier schon besprochene Triptychon »Scholle« von Horst-Schulze und ein schönes Porträt seines Vaters von Max Seliger. — Die Plastik ist mit etwa 50 Arbeiten vertreten; hier war die Auswahl wohl noch mehr durch den Zufall bestimmt als bei den Bildern. Das neue Werk Klingers, eine weibliche Figur in zweifarbigem Marmor von raffinierter künstlerischer Arbeit, eine kleine Replik des Reiterstandbildes des Kaisers von Tuaillon, einige Arbeiten von Robert Diez, Seffner, Pfeiffer, Sascha Schneider, Schreyögg seien genannt. Unter den jüngeren Bildhauern sind mit wertvollen und interessanten Arbeiten vertreten: Kolbe, Haller, Lehmbruck und Hötger.

Ewald Bender.

Dresden. Seine **dritte große Aquarell-Ausstellung** eröffnete am 11. Mai der **Sächsische Kunstverein** in seinen Räumen im akademischen Kunstausstellungspalast zu Dresden. Diese Art von Ausstellungen sollen zu einer ständigen Einrichtung werden in den Jahren, in denen andere große Ausstellungen in Dresden nicht stattfinden. Die ausgestellten Bilder wurden zum Teil durch Vertreter des Sächsischen Kunstvereins in den Ateliers der Künstler selbst, teils aus den eingesandten Kunstwerken von der Dresdner Jury ausgewählt. Im ganzen verzeichnet der Katalog 1036 Nummern von 465 Künstlern, darunter auch einige Werke plastischer Kleinkunst, sowie einige Schmucksachen. Außer den deutschen Künstlern sind auch österreichische, schweizer, schwedische, französische, belgische, holländische und vereinzelte englische Künstler in der Ausstellung vertreten. Diese weist keine besonderen Glanz- und Prachtstücke auf, steht aber im ganzen auf einem hohen Niveau und bietet damit eine Fülle erfreulicher Blätter, so daß die Ausstellung als Ganzes als recht gelungen bezeichnet werden darf. Ein ausführlicher Bericht folgt noch.

Straßburg i. Els. Im **Elsässischen Kunsthaus** findet zurzeit eine Ausstellung statt, an der René Kuder, Elisabeth Haentzschel und W. Kellert beteiligt sind. Besondere Beachtung verdienen die Aquarelle des ersteren, die eine nicht alltägliche Beherrschung der technischen Darstellungsmittel verraten. Die Arbeiten Kuders halten sich meist auf landschaftlichem Gebiete, auch sind sie die besten seiner Leistungen. Einige figürliche Kompositionen lassen trotz des unleugbaren kompositionellen Talentes ziemlich kalt.

Chemnitz. In der **April-Ausstellung der Kunsthütte** zeigte wieder einmal unser eifrigster Förderer der bildenden Künste, Kommerzienrat Hans Vogel, einen Teil seiner Kunstschätze, die, wie im vorigen Jahre die Klingerblätter, das Entzücken der Kunstfreunde wachriefen. Es waren vertreten: Zorn, Forain, Hodler und Rodin. Zorn konnte man in seiner Entwicklung studieren. Von seinem zweiten radierten Blatte »Die Schwestern« aus dem Jahre 1882 an bis zu den jüngsten Schöpfungen war eine große Anzahl der markantesten Radierungen zu sehen und diese zum Teil in allerbesten Drucken. Äußerst interessant waren die Forainschen Griffelblätter, die heute noch nicht vielen bekannt und nicht leicht zugänglich sind. Auch hier wieder die seltensten und besten Drucke, zumeist Abzüge des ersten Zustands. Als größte Seltenheit wohl die »Rückkehr des verlorenen Sohnes« mit Forains Bezeichnung: ep. d'essai. Unter den übrigen Blättern der Sammlung sei als Unikum Hodlers erster lithographischer Versuch, »Zwei Landsknechte« auf blauem Papier, hervorgehoben. Neben diesem Höhepunkt der April-Ausstellung waren die Werke der jüngsten Münchener Künstlervereinigung »Sema« zu sehen. Wenn man die Werke von Herrmann und die Kinderzeichnungen von Klee subtrahiert, so offenbaren sich hier eine Tiefe und ein Ernst der künstlerischen Auffassung, die zu den besten Hoffnungen berechtigen. Nichts Sensationshaschendes, nichts Reklamesüchtiges, selbst Schwalbachs hinaufstrebende gotische Figuren sind Produkte starken künstlerischen Gefühls. Neben den Werken des Ehepaares Casper und einem trotz der posierten Handbewegung in Farbe und seelischem Ausdruck guten Frauenbildnis Oppenheimers fesselten Frickes »Einfältige« und ein aus dem Geiste der Frührenaissance geborener Frauenkopf von Zak. Auch im »Abend« von Edwin Scharff liegt trotz der Primitivität eine zwingende innere Kraft. Genin enttäuscht; ihm fehlt das Zwingende. Die April-Ausstellung zeigte endlich noch eine Menge Federzeichnungen von Heinrich Kley. — Bei Gerstenberger war eine Sammlung der bekannten Alpenbilder von Hans Beatus Wieland zu sehen.

F. W.

Aus dem Hamburger Kunstleben. Zu den best gemiedenen Lokalitäten Hamburgs gehören die Ausstellungsräume des Hamburger Kunstvereins. Es wäre zwecklos, nach erklärenden Gründen hierfür zu fragen. Es gibt einfach keine. Denn der Kunstverein bietet ziemlich dasselbe, was die von dem zünftigen Kunsthandel veranstalteten Ausstellungen bieten. Eher mehr, weil er seinen Abonnenten wertvolle Jahresprämien verabfolgt, die dort fehlen. Doch während die Ausstellungen der Kunsthändler besucht sind, bleiben die des Kunstvereins leer. Der Besuch erfährt eine Steigerung nur, wenn moderne Malereien ausgestellt sind, und zwar ist dies um so intensiver der Fall, je herausfordernder und unverständlicher diese modernen Malereien sind. Nicht etwa, daß die Mitglieder des Kunstvereins auf die »Mo-

derne« schwören, und deren Verständnis a priori für sich in Anspruch nähmen. Im Gegenteil. Ihr Erscheinen ist eine Demonstration, ein Protest wider den Versuch der Einbürgerung der Moderne in jene Räume, in denen ihnen gewissermaßen die Übung des Hausrechtes zusteht. Und eine »zweifelhafte Gesellschaft« sind »die Modernen« immer noch für viele Stammgäste des Kunstvereins. Selbst Max Liebermann ist bei diesen über einiges Naserümpfen immer noch nicht hinaus.

Die Aprilausstellung des Kunstvereins hat wieder einmal einen kleinen Entrüstungssturm aufgewühlt. Der seit kurzem mit der Leitung der Vereinsgeschäfte betraute Sekretär Hofrat Brodersen hat einige Kollektionen ausgestellt, die nach dem Dafürhalten der Freunde der betreffenden Maler — Othon Friesz, Robert Genin und Prof. E. R. Weiß — mit viel Liebe gemalt sind, was nicht hinderte, daß sie bei dem Stamm der Vereinsmitglieder auf keine Gegenliebe trafen. Offenbar hat es schriftliche und mündliche Angriffe geregnet. Denn der in die Enge getriebene Hofrat veröffentlichte in den hiesigen Zeitungen eine Erklärung, in der er daran erinnert, daß es Aufgabe der Vereinsleitung sei, auch Werke von solchen Künstlern vorzuführen, die »noch um Geltung ringen«. Von den umstrittenen Künstlern ist Othon Friesz die stärkste Begabung, obwohl seine durchaus flächigen Gemälde, die wie Gobelinmuster wirken, unverkennbar unter Maréesscher und der Einwirkung von Puvis de Chavannes stehen. Auch Robert Genin, in Neigung und Richtung jenem wesensverwandt, gefällt sich in archaisierenden Darstellungen, während Professor Weiß in seinen Figuren- und Landschaftsbildern mit Behagen im Fahrwasser des Neo-Impressionismus dahintreibt. Ich will weder bei der Frage verweilen, ob die qualitative Beschaffenheit dieser Gemälde eine rechtliche Unterlage für die Proteste bietet, noch auch dabei, ob die Aufstellung Brodersens von dem Ausstellungsrecht der Werke auch solcher Künstler, »die noch um Geltung ringen«, über allen Einspruch hinaus erhaben ist. Einst galt freilich auch von der Kunst wie von den Naturprodukten der Satz, daß nur die ausgereifte Frucht auf den Markt gebracht werden solle. Doch hat sich ja darin so vieles geändert.

In den letzten Wochen waren hier drei Sammlungen ausgestellt, die zum Teil schon unter den Hammer gekommen sind, teils im Mai versteigert werden sollen. Die eine Sammlung enthielt Hamburgensien, die zweite vorwiegend Arbeiten der ostasiatischen Kleinkunst, die dritte Werke moderner Meisterradierer (Israels, Zorn, Liebermann, Kalckreuth, Corinth u. a.). Das Interessanteste an diesen Sammlungen bestand darin, daß sie eben in Hamburg angelegt und Ausfluß waren ganz persönlicher Neigungen ihrer Besitzer. Vor einem Menschenalter konnte man nämlich in Häusern selbst reicher Hamburger Kaufherren wohl wertvolle Gobelins, Teppiche, und mit Vorliebe Waffen aus den entlegensten Weltteilen finden, doch selten nur, daß man auf ein gutes Gemälde oder ein anderes Kunstwerk traf. Fand sich dennoch eines, so war es in der Mehrheit der Fälle durch Zufall hierher verschlagen; der innere Zusammenhang fehlte, fehlte vollends im Sammeln. Sammler von Werken der freien oder angewandten Kunst waren weiße Raben.

Von den in der letzten Zeit hier veranstalteten mancherlei Ausstellungen hat die des Dresdeners Arthur Rudolf (Galerie Commeter) das lebhafteste Interesse erweckt. Im Kolorit und in der Wahl der Sujets nicht selten von einem frappierenden Wagemut, der in einzelnen Fällen (wie z. B. in einem Selbstbildnis als Ganzakt und in einem Kniebild Carl Hauptmanns) hart die Grenzen des Zulässigen streift, offenbart sich in diesen Arbeiten ein starkes Talent, dessen Vorführung gewiß keinerlei Einspruch aufkommen läßt, obwohl es sich auch hier um einen noch im Stadium des Ringens nach Geltung stehenden Künstler handelt.

Eine (im Kunstsalon L. Bock & Sohn) gezeigte Reihe von Ganzbildnissen des Hamburgers Hermann Kauffmann ist für den Konservatismus in der Hamburger Bildnismalerei ebenso bezeichnend wie für die Stellung des Künstlers in der zeitgenössischen Kunst. Man fühlt förmlich den Zwang, der den Künstler nötigt, alles auf den inneren Einklang mit der vornehmen Wohnungseinrichtung abzustimmen, doch ist in diesen wohl frisierten Gemälden so manches enthalten, was darauf hinweist, daß es dem Künstler auch nicht an Rassigkeit fehlte, wenn die Auftraggeber nur »rassig« hätten gemalt sein wollen.

H. E. Wallsee.

Londoner Ausstellungen. In der »Leicester-Galerie« werden dem Publikum eine bedeutende Anzahl von Arbeiten dreier Künstler, darunter die des verstorbenen William Callow geboten. Er war hinreichend bekannt als Aquarellmaler, und infolge einer außergewöhnlich langen Schaffensperiode bildete er gewißermaßen das Bindeglied zwischen der alten englischen und der neuen Schule in dem genannten Spezialzweige. Was aber niemand in den betreffenden Fachkreisen bisher gewußt hatte, ist die Tatsache, daß der verstorbene Künstler ein vollendeter Bleistiftzeichner war, und daß alle Welt geglaubt hatte, seine Aquarellen seien sozusagen auf den ersten Wurf hin, namentlich ohne jede Unterlage von Skizzen entstanden. Aus den in der Ausstellung vorhandenen Bleistiftblättern erkennen wir nun aber deutlich, daß es diese an Ort und Stelle angefertigten Arbeiten waren, welche als Grundlage für die Ausführung seiner hochgeschätzten Aquarellen dienten. Der Irrtum ist um so erklärlicher, weil alle seine Bilder unmittelbare Verbindung mit der Natur bezeugen und, ganz besonders in der Wiedergabe der Atmosphäre und des Lichtes, die wunderbar feinsten Nuancen wahrheitsgetreu darbieten. Selbst die besten Freunde des Künstlers kannten die hier vereinigte Sammlung nicht, die sich übrigens auf die Jahre 1840—1880 verteilt und als Sujets ländliche englische Szenerien enthält. — Im vollen Gegensatz zu Callow steht der Akademiker Herbert Draper, von dem hier eine Reihe sehr hübscher Alpenlandschaften vereinigt sind. Was ihnen an Kraft und Tiefe abgeht, hat der Künstler durch Eleganz und Schönheit ersetzt. Er idealisiert und hält an der klassischen Auffassung unter allen Umständen fest. Seine Landschaften sind durch Nymphen und Najaden belebt, die er meistens in süditalienische Gebirgsszenerien versetzt. — Der dritte Künstler, der endlich in der Leicester-Galerie ausstellt, ist A. J. Munnings, ein verhältnismäßig noch junger Maler, der sich als entschiedener Impressionist auf keinerlei Kompromisse einläßt. Seine Stärke beruht in der Darstellung der eigenartigsten Lichteffekte in Genrebildern. Unter diesen hebe ich hervor »Die Ernte« und »Das Bootshaus«.

Zwei junge Damen von ungewöhnlichem und vielversprechendem Talent, Miß Amelia Bowerley und Miß Estella Canziani, stellten gemeinschaftlich in der Privatwohnung der letzteren, 3. Palace Green, eine Reihe von recht gelungenen Bildern aus. Über den Werdegang der ersteren, die aus einer Künstlerfamilie stammt, und Mitglied der hiesigen »Maler-Radierer«, des »Royal Art Club« und der »Womens Guild of Arts« ist, mögen einige Worte gestattet sein: Der verstorbene Vater der Malerin hat zahlreiche Porträts der königlichen Familie hergestellt, so unter anderen das des Königs Georg V. als Kind, des Herzogs von Clarence, der Prinzessin Louise. Ihre Studien begann Miß Bowerley in München, während sie später in London unter der Anleitung von Sir Frank

Short sich der Radierung mit vorzüglichem Erfolg widmete. Außer mit der Malerei ist die Dame auch mit Illustrationen für die englische Presse beschäftigt, und ich nenne in dieser Beziehung namentlich »The yellow Book«, »London News«, »Sphere« und »Windsor Magazine«. In all ihren Bildern, von denen ich hervorhebe: »Arabische Kinder in der Nähe der Pyramiden«, »Sappho«, »Maria und das Christkind in Ägypten«, »Christus«, sowie zwei Seestücke, ist sorgfältige Zeichnung, schöne Farbengebung, Gefühl und Stimmung vorhanden. Nicht geringeres Talent und sehr bedeutende Vielseitigkeit in ihrer Kunst besitzt Miß Estella Canziani. Ihr gelingen ebensogut Porträts, wie z. B. die von Lady Dorothea Howard, der Familie Jenkins und Rohde, als auch die Wiedergabe von Märchenerzählungen, Legenden, Zauber- und Feengeschichten.

Die zurzeit in der Grosvenor-Galerie befindliche Ausstellung der »National en Porträt-Gesellschaft« kann als ein Abkömmling der »Gesellschaft der Porträt-Maler« gelten. Reynolds gab uns mehr monumentalere Bildnisse, Gainsborough war vielleicht lieblicher, und in innerer Durchdringung der Seele niemand größer wie Raeburn, aber in technischer Geschicklichkeit, sympathischer Erfassung des Charakters, Frische des Fühlens und dem Ausdruck der Freudigkeit des Schaffens haben die hier vertretenen Meister durchaus nichts zu lernen. Zu dieser Kategorie von Werken gehören unter andern John S. Sargents beide Porträts von »Mrs. Adolph Hirsch« und das von »Mr. Robert Mathias«. Arbeiten wie diese müssen jeder Schule oder Gesellschaft, wie immer sie sich auch nennen mag, zur Ehre gereichen. Dann ist Ph. A. von Lászlós ebenso interessantes als sympathisches und ausgezeichnetes Porträt der »Lady Wantage« zur Stelle. Weitere hervorragende Bildnisse lieferten Mr. Ph. Connard, Mr. und Mrs. von Glehn. Das von letzterem gemalte Bild, betitelt »Mädchen in blauer Jacke«, ist ein entzückendes Werk, und Mr. John Laverys schöne »Lady in Black« (Mrs. Prevor) läßt uns den Maler als einen vollständig unabhängigen Künstler erkennen. Mr. Glyn Philpots Porträt der »Lady Balcarres« besitzt den Farbenreichtum und die stattliche Pracht Tizians. Den Längssaal in der Galerie beherrscht Mr. William Strang. Warum dieser von den Malern zu den Insurgenten gezählt wird, vermag ich nicht recht zu verstehen. Sein Porträt »Die Putzmacherin« ist zweifellos eines der besten in der Ausstellung. Die dekorative Absicht wurde mit dem Ausdruck des Charakters der Persönlichkeit in glücklichster Weise vereinigt: Eine moderne Venus von Milo in dem Arbeitskleide einer Putzmacherin!

O. von Schleinitz.

VEREINE

Der **Deutsche Werkbund** hält seine diesjährige Jahresversammlung vom 5. bis 7. Juni in Leipzig ab. Er folgt damit einem Ruf des Rates der Stadt Leipzig und einer Einladung der Internationalen Baufach-Ausstellung, auf der der Deutsche Werkbund sowohl durch eine Gruppe in der Abteilung Raumkunst, als auch durch eine größere Anzahl seiner Mitglieder in allen übrigen Abteilungen vertreten ist. Die Tagesordnung der beiden ersten Tage bringt — entsprechend der Tätigkeit des Deutschen Werkbundes für ein Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Gewerbe — einige Referate von Männern der künstlerischen, verwaltungstechnischen und gewerblichen Praxis über Fragen von ästhetischer, kommunaler und volkswirtschaftlicher Bedeutung, ferner Mitteilungen über den Stand der Vorbereitungen für die »Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914«, die — als die erste Ausstellung der deutschen »Qualitätsarbeit« — durch das dankenswerte Interesse aller behördlichen und zuständigen Stellen ausgezeichnet wird. Es werden folgende Vorträge gehalten werden: Professor Stadtbaurat Erlwein-Dresden »Staatliche und städtische Kunstpflege«; Stadtrat Hofmann-Leipzig »Die Kunstpflege der Stadt Leipzig«; Professor Dr. Richard Graul »Die Beteiligung des Deutschen Werkbundes an der Leipziger Ausstellung«; Ministerialdirektor Geheimrat Dr. Lewald-Berlin »Ausstellungswesen«; Bürgermeister Rehorst-Köln »Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914«; Handelskammersyndikus Dr. Dietrich-Plauen »Deutschlands Interesse an der Ausfuhr qualifizierter Waren und die Fortbildung des internationalen Musterschutzes«; Professor Seliger-Leipzig »Die schulmäßige Pflege der Technik als Mittel zur Wertsteigerung der deutschen Handwerks- und Industriewerke«; Karl Ernst Osthaus-Hagen »Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe«. — Der dritte Tag ist der Geselligkeit gewidmet.

Eine besondere Auskunftsstelle ist während der Tagung in Leipzig im Verlagshause von E. A. Seemann, Hospitalstraße 11a, eingerichtet.

LITERATUR

Locella, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik.* Nach den Plänen und Entwürfen des Professors Baron Guglielmo Locella bearbeitet und herausgegeben von Baronin Marie Locella. Mit 19 Kunstbeilagen und 75 Abbildgn. im Text. 8°. Eßlingen, 1913, Paul Neff.

Konsul Locella hat sich außer durch sprachwissenschaftliche Arbeiten und Übersetzungen durch seine Schriften »Zur deutschen Danteliteratur« und »Dante in der deutschen Kunst« vorteilhaft bekannt gemacht und gedachte hierauf als Hauptergebnis seiner Dantestudien ein Buch über die Geschichte der Francesca da Rimini-Episode zu setzen. Der Tod unterbrach ihn mitten in der Arbeit. Frau Locella nahm sie auf, um dem Andenken ihres verstorbenen Gemahls ein Mal zu setzen, hat sich dabei aber zugleich selbst ein ansehnliches Denkmal gesetzt. Diese literar- und kunstgeschichtliche Studie ist mit viel Umsicht und ausdauerndem Fleiß verfaßt. Sollte es ihr nicht gelungen sein, alles, was sich auf das Thema bezieht, aufzustöbern, so werden wir jedenfalls durch die Fülle des Gebotenen überrascht. Bis in die entlegenen Kunst- und Dichtungswinkel aller europäischen und sogar auch der amerikanischen Kulturen dringt die Verfasserin, wobei ihr glücklich und mit treffender Knappheit gebotenes Urteil uns nicht weniger wie ihre Gründlichkeit erfreut. Eine derartige ikonographische Studie bietet ja stets einen Miniaturauszug der Kunstgeschichte. Kaum ein zweites Thema, wie die Francesca-Episode, wendet sich so sehr gleicherweise an den Verstand (wenn man sie als Dantesche Kunstleistung erfassen will) wie an das Gemüt (wenn man sie als menschliches Erlebnis ergründen will). Es ist überaus interessant, wie sich der persönliche und der nationale Charakter der Künstler an der Hand dieses Themas offenbart. Man könnte an der Hand des Locellaschen Buches ein Kolleg über Wandlung der künstlerischen Auffassung im Lauf der Jahrhunderte entwickeln. *Hans W. Singer-Dresden.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 35. 30. Mai 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE BERLINER JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG

Es ist die dritte Jubiläumsausstellung, die in Berlin Akademie und Künstlerverein im »Landesausstellungsgebäude« am Lehrter Bahnhof veranstaltet haben, seitdem sie den Moabiter Glaspalast bezogen. Die erste fand 1886 statt, eben in dem Jahre, da die bis dahin bescheidene Berliner Sommerausstellung aus den Baracken des Kantianplatzes (dem Gelände des heutigen Kaiser-Friedrich-Museums) nach Moabit übersiedelte und zugleich ihr hundertjähriges Jubiläum feierte — denn die erste Kunstausstellung zu Berlin wurde im Sommer 1786, wenige Wochen vor dem Tode Friedrichs des Großen, eröffnet. Damals, 1886, war die Kunstschau am Lehrter Bahnhof ein großes Ereignis, das seinen Höhepunkt in der Anwesenheit Böcklins fand, der sich hier zum ersten Male mit einer größeren Anzahl seiner Werke »offiziell« in Berlin präsentierte und als Gast erschien, um von der jüngeren Künstlergeneration mit Jubel empfangen zu werden. Das zweite Jubiläumsfest ward 1896 arrangiert, zur Vierteljahrhundertfeier des Deutschen Reiches, mit der man zugleich das kurz voraufgegangene zweihundertjährige Jubiläum der Akademie der Künste beging. Es war, ebenso wie 1886, eine internationale Veranstaltung, die durch die Säle der fremden Völker besonders interessierte. Noch hatte sich das deutsche Kunstgetriebe nicht in zwei Lager gespalten, aber es lag schon Konfliktstoff in der Luft; in München hatte sich drei Jahre vorher die Sezession gebildet, und bald sollte Berlin nachfolgen. Immerhin war es noch möglich, fast die gesamte deutsche Produktion unter einen Hut zu bringen.

Bei der jetzigen dritten Jubiläumsausstellung, deren Anlaß das silberne Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. bildet, und deren feierliche Eröffnung am 10. Mai ein Vorspiel zu den Festlichkeiten des Juni darstellen sollte, empfanden die leitenden Persönlichkeiten vor allem die große Schwierigkeit, in ähnlicher Weise wie früher einen Überblick über das gesamte Schaffen der deutschen Künstlerschaft zu geben, der diesen Namen verdiente. In diesen siebzehn Zwischenjahren hat sich in Berlin wie in Deutschland überhaupt nicht weniger als alles geändert, die Verhältnisse haben sich vollkommen verschoben, der Schwerpunkt der Entwicklung wie der Leistungen ward längst in die allenthalben erblühten, im Deutschen Künstlerbunde geeinten Sezessionen verlegt. Es lag nahe, zur Ermöglichung einer würdigen mise-en-scène die starke künstlerische Linke heranzuziehen und damit überdies dem Kaiser, der seit einem Vierteljahrhundert als ein Friedensfürst gewaltet hat, zur Jubiläumsgabe das Friedenswerk einer Versöhnung zwischen den gegnerischen Künstlerparteien darzubringen. Damit gewann man zudem einen Weg, die Rückschau über das Schaffen der letzten fünfundzwanzig Jahre, die sich von selbst als Programmpunkt ergab, einigermaßen vollständig zu halten. So riskierte man denn in Moabit den prinzipiell ungemein wichtigen Schritt: man forderte die Sezessionen zur Beteiligung an der Ausstellung und namentlich an ihrer retrospektiven Abteilung auf.

Die Eingeladenen werden sonderbare Gesichter gemacht haben, als diese Friedensschalmei ertönte. Sie haben gewiß darüber gelächelt, daß die offizielle preußische Kunstwelt, von der sie sonst Pestkranken gleich gemieden werden, sich ihrer jetzt so liebevoll erinnerte, da sie darum besorgt war, mit ihrem Jubiläumsunternehmen in Ehren zu bestehen. Immerhin jedoch lag darin eine unverhohlene Anerkennung, und an der Ehrlichkeit der Friedensabsichten war schon darum nicht zu zweifeln, weil ihr Wortführer der Ausstellungspräsident Friedrich Kallmorgen war, dessen persönliche Lauterkeit und Redlichkeit über alle Zweifel erhaben sind. Trotzdem lehnten die Geladenen ab, wobei die Berliner Sezession als die natürliche Führerin figurierte. Das geschah nicht eben mit der wünschenswerten Klarheit, und gerade die Berliner Sezessionisten, die eine über die Vorschläge Kallmorgens weit hinausgehende Beteiligung am Gesamtunternehmen der Großen Kunstausstellung verlangten und, als diese Forderung nicht erfüllt werden konnte, sich für »ausgeschlossen« erklärten, haben den Tatbestand dadurch verwirrt. Denn in Wahrheit wollten die Sezessionen unter den in Berlin herrschenden Verhältnissen sich nicht beteiligen — ein Standpunkt, der durchaus begreiflich erscheint. Man hat sich an die unglaublichen und sinnlosen Zustände schon so sehr gewöhnt, daß man sich fast nicht mehr über sie aufzuregen vermag. Rechnet man aber einmal zusammen, was von den amtlichen Kunstinstanzen Preußens wie des Reichs ununterbrochen gegen die moderne Kunst gesündigt wird, so wird man aufs neue empört. Daß in Berlin Männer wie Slevogt und Corinth nicht einmal zur Akademie gehören, daß Corinth nicht einmal — es ist gewiß gleichgültig, aber doch sehr charakteristisch — den Professortitel führt, daß die staatlichen Ankaufskommissionen nicht nur um die Sezession einen weiten Bogen machen, sondern auch die Erwerbung von Werken ihrer einzelnen Mitglieder mit den eigentümlichsten Kautelen behängen, das sind nur ein paar Beispiele, die sich leicht vermehren ließen. Man kann es dem Künstlerbunde nicht verdenken, daß er angesichts solcher Boykottmaßnahmen, seiner Kraft wohl bewußt, nicht auf den

ersten Pfiff schön macht. In einer Bremer Delegiertentagung wurde denn auch beschlossen, abzusagen.

Aber nun ereigneten sich allerlei Seltsamkeiten. Ihr Resultat ist, daß trotz allem eine ganze Reihe von Künstlerbundleuten am Lehrter Bahnhof erschienen. Wie es geschah, das »sagt sich nicht«. Soeben ist festgestellt worden, daß eines der wichtigsten Werke dieses Kreises: Max Klingers »Pietà« aus der Dresdener Galerie ohne, oder vielmehr gegen den Willen des Meisters nach Berlin kam. Vielleicht gibt es noch mehr »Enthüllungen« dieser Art.

Jedenfalls ist auf solche Weise eine Retrospektive zustande gekommen, die zwar Arbeiten verschiedenster Prägung aufweist, schließlich aber doch ein recht unorganisches Kompromiß, eine nicht systematisch, sondern mehr zufällig (und durch was für Zufälle!) entstandenen Überschau darstellt. Dennoch bildet sie mit den zahlreichen Qualitäten, die von ungefähr den Weg zu ihr fanden, den Schwerpunkt der ganzen Ausstellung. Bei den Berlinern geht es von Menzels »Gasteiner Prozession« — die gewiß keines seiner großen Meisterwerke zu nennen ist — und einem Selbstporträt von Knaus bis zu dem früheren Sezessionisten Leo v. König, der vom Kurfürstendamm im Zorn geschieden ist und nun in Moabit mit seinem bekannten Pierrotbilde auftaucht. Dazwischen steht allerlei Interessantes: das wenig bekannte, vorzügliche Bildnis des einstigen liberalen Parlamentariers Ludwig Loewe von Stauffer-Bern; eine köstliche frühe Landschaft von Lesser Ury; das delikate Porträt des Herrn v. d. Knesebeck vom Grafen Harrach; mehr oder weniger bezeichnende Stücke von Gussow, Paul Meyerheim, Gude, von den Bildhauern Begas, Schaper, Brütt. Es ist wenig Logik und Konsequenz in diesen norddeutschen Kabinetten. Von Anton von Werner, dessen Konflikt mit der Ausstellungsleitung immer noch in mystischem Dämmer schwebt — fehlte doch unter den Geburtstagsgratulanten des Siebzigjährigen am 9. Mai sogar der Kaiser, der ihn einst so gern ehrte — findet man nur die große Reichstagseröffnung von 1888, also ein rechtes Jubiläumsstück, eine ungemein tüchtige, aber ebenso kühle Arbeit. Bei den Sachsen herrschen dann, neben dem unfreiwilligen Führer Klinger Gotthard Kuehl und seine Schule, dazu das Porträt Wrbas von Otto Gußmann. Bei den Karlsruhern Hans Thomas volksliedmäßiger »Gärtner« und das brillante Reiterbild des hessischen Großherzogs von Trübner, einiges von Dill und die »Heilige Cäcilie« von Volz. Bei den Stuttgartern die frische Kunst der süddeutschen Landschafter sowie ein paar der prachtvollen Eisenbahnszenerien des allzu früh dahingegangenen Hermann Pleuer. Bei den Münchenern zwei Köpfe von Leibl (darunter der Geheimrat Seeger), Porträts von Lenbach und ein gut charakterisierender Uhde (»Der heilige Abend«), sowie sorgsam ausgewählte Plastik. Auch ein Wiener Saal ist da, mit liebenswürdigen Dingen, wie den von der dortigen Sezession her bekannten »Zwei Frauen« von Rudolf Bacher, wie den Bildern von Schattenstein, Victor Scharf u. a. Besonders fesselt die Weimarer Abteilung, wo eine Kollektion reizvoller phantastischer Skizzen Ludwig von Hofmanns mit der großen bäuerischen Allegorie »Das Leben« von Egger-Lienz freilich seltsam genug kontrastiert.

Aus Wien kommt auch Ferdinand Schmutzer, der wieder einmal, wie schon früher, kollektiv vertreten ist. Aber diesmal weniger glücklich, da er neben seinen Radierungen eine größere Zahl mittelmäßiger Aquarelle geschickt hat. Von den graphischen Arbeiten stehen das Bild des Vaters und das Selbstporträt in ihren sparsamen Linien höher als die meisten andern, allzu sehr ans Photographische streifenden Porträts. Auch der Kopf des deutschen Kaisers ist Schmutzer nicht gelungen. Eine allgemeine rückschauende graphische Abteilung, die sich hier anschließt, bringt, ebenso wie eine zeitgenössische, keine Überraschungen.

Dagegen verlangt die umfangreiche, sogar allzu groß geratene und wenig übersichtlich gestaltete »Nationale Architektur-Ausstellung«, die eine Fülle vorzüglichen Materials zusammenbringt, eine besondere und ausführliche Würdigung, die vorbehalten sei. Dann wird auch Zeit sein, damit die tief verstimmende »Kaiserliche Architektur-Ausstellung« zu vergleichen, eine Aufreihung von Phothographien, Modellen und Plänen solcher Bauwerke, an denen Wilhelm II. seit 1888 »besonderes Interesse« genommen hat, wie es der Katalog bei dieser »auf Befehl Seiner Majestät« eingerichteten Abteilung ausdrückt. Zwei Kollektivausstellungen gliedern sich diesen Architektursälen an: ein Separatraum Bodo Ebhardts und drei Kabinette des Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann.

Als »Clou« der ganzen Ausstellung ist eine riesige Kollektion von Franz Stuck zurechtgestutzt. Sie umfaßt, aus öffentlichen und privaten Galerien entlehnt, eine große Reihe der bekannten Hauptwerke, die »Sünde«, den »Krieg«, die »Sphinx« usw., diese Erzeugnisse einer mächtigen, aber immer unerträglicher auf äußeren Effekt eingestellten Begabung. Am besten hält sich Stuck immer noch in seinen leichteren Phantastereien und kleineren Stücken, wie der leidenschaftlichen Skizze zum Golgathabilde, den »Spielenden Faunen«, oder den neuen Studien nach Tilla Durieux als Circe. Hier ist er bei bescheideneren Ansprüchen malerisch reicher und ohne das forcierte Pathos, das sonst so empfindlich stört.

Sehr angenehm wirkt neben Stuck eine zwei kleinere Säle füllende Sammlung von Bildern Schönlebers; vor allem die kleineren älteren Landschaften sind oft Meisterstücke in Ton und Stimmung, während die spätere Epoche auch Nieten hervorgebracht hat.

(Schluß folgt.)

NEKROLOGE

In Paris hat der Maler **Eugène Cottin** Selbstmord begangen. Cottin war im Jahre 1850 in Straßburg geboren und hatte in Paris den Unterricht Victor Duprés und Bonnats genossen. Obgleich er einige Jahre im Salon ausgestellt hatte, war er dem größeren Publikum doch nur durch seine ironischen und satirischen Illustrationen bekannt geworden. Am liebsten zeichnete er die Leute im Palais

de Justice und begegnete hier nicht nur sachlich Daumier, sondern einige seiner besten Blätter könnten wirklich von Daumier herrühren, — ein Umstand, der den Händlern schon lange bekannt ist und der vielleicht den einen oder andern »Daumier« auf den Markt und zu Geldwert gebracht hat, der in seiner Eigenschaft als »Cottin« unbeachtet und ungeschützt geblieben wäre.

Im Alter von 50 Jahren ist in Paris der Maler **Gaston Hochard** gestorben, ein sehr tüchtiger Künstler, der in der breiten, kräftigen Art Lucien Simons Darstellungen aus dem französischen Volksleben gab und dabei zur Würze auch einen anekdotischen Beigeschmack nicht verschmähte. Von seinen vortrefflichen Bildern, deren eines dem Luxembourg gehört, seien die Prozession in Orleans, die Bücherfreunde und die seeländischen Bauern hervorgehoben.

PERSONALIEN

George Mosson, dem bekannten Berliner Maler und Lehrer an der Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen, ist der preußische Professortitel verliehen worden.

Rom. Für den Direktorposten der spanischen Kunstakademie ist **Edoardo Chicharro** ernannt worden, der vor etwa zehn Jahren selbst Stipendiat in dem schönen Haus bei San Pietro in Montorio war. Er ist in Madrid geboren und Schüler von Dominguez.

WETTBEWERBE

Bei dem **Wettbewerb** für ein **Lutherdenkmal** auf der **Feste Koburg** erhielten von den 150 konkurrierenden Künstlern je einen ersten Preis von 3000 M.: Bildhauer Eberhard Enke-Berlin, Prof. Wrba-Dresden und Walther Bischof-München, einen zweiten Preis von 2000 M. Arthur Lange und einen dritten Preis von 1000 M. Prof. Gottlieb Elster und Architekt Kurt Sommer, beide in Weimar.

AUSGRABUNGEN

Veji. Die großen **Ausgrabungen,** welche die Regierung begonnen hat, gehen mit gutem Resultat weiter. Zwanzig Gräber, von denen einige auf das neunte vorchristliche Jahrhundert datiert werden, sind zum Vorschein gekommen. Noch interessanter ist ein kleines Theater bei der Akropolis, der uralten Etruskerstadt, dessen wohlerhaltene Ruinen in diesen Tagen ans Licht gekommen sind.

Fed. H.

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung der Pariser Société nationale. Wer in den großen offiziellen Ausstellungen des Frühjahrs eine bestimmende Richtung, eine kenntliche Linie künstlerischer Tendenzen sucht, kommt nicht auf seine Rechnung. So etwas ließe sich vielleicht bei den Unabhängigen oder auch im Herbstsalon finden, in der dereinst als revolutionär ausgegebenen Société nationale findet man es so wenig wie bei den Artistes français. Übrigens ist es mit dem revolutionären Geiste der französischen Sezessionisten des Jahres 1890 nicht weit her. Schon der Name ihres Anführers Meissonier müßte genügen, um darzutun, daß es sich wenigstens nicht um eine künstlerische Revolution handelte. Meissonier war ein überaus eitler Herr, der sich für den größten Maler seiner Zeit und für einen der größten Meister aller Zeiten hielt. Als daher im Salon nicht alles unbedingt so geschah, wie er es wünschte, trat er aus, und die unzufriedene Minorität schloß sich ihm an. Der jetzige Präsident der Société nationale, Roll, hat neulich erzählt, wie es dabei zuging: er gab einem Camelot fünf Franken und sagte ihm, er solle jedem aus dem Industriepalast, wo die Generalversammlung der Künstler tagte, Heraustretenden sagen, Meissonier warte auf ihn im Restaurant Doyen. Geschmeichelt kamen mehr als hundert Leute in das Restaurant, wo Meissonier in der Tat zu Mittag aß, Roll und andere Rädelsfüher empfingen sie, und der neue Künstlerbund wurde gegründet. Einige merkten, daß man sie hintergangen hatte, und traten wieder aus, darunter Bonnat. Es handelte sich also eher um die Befriedigung der persönlichen Eitelkeit Meissoniers als um irgendwelche künstlerische Tendenzen, die sich gegen den alten Salon empörten.

Trotzdem fanden sich, wie das natürlich war, in dem neuen Salon wirklich die Stürmer und Dränger zusammen, und gegen seinen eigenen Willen wurde Meissonier zum Häuptling der Revolutionäre. Sehr lange dauerte das aber nicht und jetzt sind die Mitglieder der Société nationale in jeder Beziehung durchaus ebenso brav und akademisch wie ihre Kollegen bei den Artistes français. Bei diesen wie bei jenen kann man also wohl die Mode und den zeitweiligen Geschmack des Publikums erkennen, aber künstlerische Tendenzen lassen sich hier nicht merken. Man kann bei ihnen beobachten, was im großen Publikum interessiert, ob man friedlich oder revanchistisch gesonnen ist, ob das Automobil oder das Luftschiff Beifall findet, von welchen Männern und Vorgängen man spricht usw. Künstlerische Richtungen, Gesichtspunkte, Linien lassen sich hier nicht festlegen, und wenn man die Ausstellung besprechen will, muß man auf alle großen ästhetischen Gesichtspunkte verzichten und einfach mit dem Kataloge in der Hand die Säle durchwandern, um anzustreichen, was einem gefällt oder auffällt. Erst wenn sich das Gebräu im Hexenkessel der Unabhängigen geklärt hat, also so ungefähr zehn Jahre nach ihrem ersten Auftreten, werden wir die jeweiligen Neuerer künstlerischer Anschauungen in den offiziellen Salons sehen.

In dem Ehrensaal, wo man sonst Zuloaga bewundern konnte, glaubt man ihn auch diesmal begrüßen zu können. Man wundert sich sogar, daß er so viele Arbeiten ausstellen darf, denn da hängen wenigstens fünfzehn große Spaniolerien, seine beliebten Modelle, Stierkämpfer und Mädchen in Mantilla und Manta, Bauern, Bettler, blinde Musikanten. Erst beim nähern Hinschauen merkt man, daß nicht eines dieser Bilder von Zuloaga herrührt. Unendlich scheint die Zahl seiner Nachahmer zuzunehmen, außer Spaniern und Franzosen stellen auch Italiener und Holländer Zuloagabilder aus, und einige darunter unterscheiden sich eigentlich nur durch die Signatur von ihrem Vorbilde. Sollte Zuloaga in dreihundert Jahren noch auf dem Kunstmarkt existieren, so werden ohne Zweifel sehr viele von diesen Bildern dann unter seinem Namen gehen, und die dereinstigen Kunsthistoriker werden viele dicke Bücher schreiben und in der Nachprüfung der Echtheit ihre Weisheit zeigen können.

Den Clou der diesjährigen Ausstellung hat ein anderer Spanier geliefert, ein Spanier, der allerdings schon so lange in Paris wohnt, daß er kaum noch als Landsmann des Cervantes gelten kann. Vielleicht hat er, gerade um sein unverfälschtes spanisches Blut zu zeigen, dieses Bild gemalt, diesen Don Quijote, der ohne Zweifel das tiefste und bedeutendste Werk von Antonio de la Gandara ist. Vermißt man in seinen mondänen Bildnissen nur zu oft jedes innerliche Leben, wird man häufig versucht, sie einfach für angekleidete Gliederpuppen, für »Mannequins« und Probiermamsellen zu halten, so erlebt man vor diesem Ritter von der Mancha eine überaus angenehme Überraschung. Dieser Don Quijote ist vielleicht das beste Bild, das man jemals von dem Helden Cervantes und des spanischen Volkes gemalt hat. Er ist arm, zerlumpt, ausgehungert, geschunden und zerschlagen, aber stolz und kühn, aber edel und groß. Er ist närrisch, aber seine Narrheit kommt

den erhabensten Träumen des menschlichen Geistes gleich, er wird geprügelt und verspottet, aber niemals sinkt er zur Niedrigkeit des täglichen Lebensschmutzes herab, stets bewahrt er sich die reine, in der schönsten Idealwelt schwebende Seele. So hat Gandara ihn gemalt, häßlich, mager, zerrissen, zerbläut, mit eingefallenen Wangen, schielendem Auge und dabei jeder Zoll ein Ritter ohne Furcht und Tadel, das Prototyp des Idealisten, dem keine Verleumdung, kein Spott, keine Feindseligkeit etwas anhaben kann. Wahrscheinlich konnte nur ein Spanier diese wunderbare Verkörperung des spanischen oder vielmehr des kastilischen Volkes so erschöpfend darstellen, wie es Antonio de la Gandara gelungen ist, aber auch die Spanier —und Gott weiß, wie oft sie es versucht haben! — sind niemals dem scharfsinnigen Edlen von der Mancha so auf Herz und Nieren gegangen wie Gandara. Wenn seine Porträts und Landschaften alle vergessen sind, wird dieser Don Quijote den Namen seines Malers auf die Nachwelt bringen.

Vielleicht aus rein persönlichen Gründen (denn wenn man mir alle Bücher wegnähme und nur den Don Quijote ließe, würde ich nicht sehr klagen) hat mir diese Arbeit Gandaras so sehr gefallen, und vielleicht sind es auch persönliche Gründe, die mich vor den venezianischen Ansichten von J. J. Gabriel festhielten. Venedig wird erschrecklich viel gemalt. Es gibt keine Ausstellung von hundert Nummern, wo Venedig nicht wenigstens fünf- oder sechsmal vertreten wäre. Aber es geht damit wie mit Don Quijote oder wie mit Beethoven, der auch erschrecklich oft das Opfer der bildenden Künstler ist. Nur äußerst selten dringt ein Künstler bis auf das innerste Wesen des Themas ein, nur sehr vereinzelt zeigt man uns ein Venedig, das wirklich das Venedig ist, das wir in der Erinnerung aus der Lagunenstadt mit uns weggenommen haben. Gabriel ist einer der seltenen Maler, dem der Griff gelungen ist, vor dessen Bildern man Heimweh nach den Kanälen und ihren Palästen bekommt und aufs neue von dem Zauber umsponnen wird, der nun schon so gänzlich abgeleiert und banalisiert scheint, aber nicht ist; so wenig wie das Thema Dantes, Don Quijotes oder Beethovens ausgeleiert ist, weil tausend schlechte und mittelmäßige Maler und Bildhauer uns mit ihren Auslegungen die Ohren vollgesungen haben.

Roll hat einen großen, etwas leer wirkenden Plafond ausgestellt, den er Apotheose nennt. Man erblickt darauf eine Freiheitsgöttin oder eine Republik, begleitet von blumenstreuenden Mädchen in einem wolkigen Himmel, während an den Seiten Dichter, Künstler, Arbeiter, Erfinder sich regen, um den Preis aus den Händen der Göttin zu empfangen. Boldini zeigt die üblichen virtuosen und des Körpers wie der Seele gleichermaßen entbehrenden Bildnisse von Herren und Damen aus der Gesellschaft; die Bilder von Gaston Latouche bewegen sich ebenfalls in den altbekannten Geleisen: moderne Damen und Faune in einem Rokoko-Interieur; die alte rauschende Farbenpracht ist geblieben, aber wir sind schon zu sehr an sie gewöhnt, um uns wie früher von ihr bezaubern zu lassen; Adolphe Willette will absolut der Maler großer monumentaler Bilder werden, auf denen philosophiert wird; anstatt uns mit seinen entzückenden Zeichnungen zu erfreuen, in denen es ihm kein Zeitgenosse gleichtut, malt er große Bilder, die uns von keiner Seite gefallen wollen; in diesem Jahre hat er eine Art von Kulturgeschichte des Tanzes gemalt: in der Mitte ein Apachenpaar, ringsum ein Paar aus Murgers Bohème, aus der Zeit von Dumas' Musketieren, Pierrot und Pierrette, ein elegantes modernes Paar aus irgend einem vornehmen Gesellschaftskreise und als philosophischer Abschluß ein mittelalterliches Paar, das vom Tode abgeholt wird; letzten Endes also eine Art von Totentanz, wobei am hübschesten, weil der Eigenart des Künstlers am besten entsprechend, ein modernes Kleeblatt, Trottin, Chasseur eines Restaurants und Zuckerbäckerjunge, gelungen ist; in der Farbe ist das Bild, wie fast alle Ölmalereien Willettes, wenig erfreulich.

Ein weiteres Durchwandern der Räume und die Wiederholung der Bemerkungen in meinem Kataloge wäre kaum lohnend. Aman-Jean ist unverändert, Albert Besnards Bildnis des Journalisten Dubar gehört nicht zu den besten Arbeiten des Malers, Carolus-Duran, soeben von Rom nach Paris zurückgekehrt, stellt zwei recht schwache Bilder aus, Claudio Castelucho zeigt ein ausgezeichnetes Damenbildnis in Weiß, Cottet und Simon sind gut wie immer, aber wenn man alle hier ausgestellten Arbeiten nennen wollte, die gut und tüchtig sind, ohne hervorragend zu sein, könnte man Seiten auf Seiten vollschreiben.

Auch in der Skulptur ist nichts Hinreißendes, denn der aus dem roh behauenen Marmorblock herausschauende Puvis de Chavannes, das von Rodin geschaffene Denkmal für den großen Maler, und die gleich einem Torso zerschlagene, gewaltsam gewundene weibliche Gestalt von dem nämlichen Bildhauer gehen nicht aus den Absonderlichkeiten heraus, die wir an Rodin schon gewöhnt sind, und zeigen uns auch das Talent ihres Urhebers von keiner neuen Seite, — und Arnold Rechberg, der sich gewaltige Mühe gibt, damit die Zeitungen seinen Namen nennen und seine Werke loben, zeigt in seiner prätentiösen Büste einer spanischen Prinzessin und in seinem noch viel anspruchsvolleren Denkmal eines englischen Offiziers so geringes künstlerisches Empfinden und Können, daß ich mich genieren würde, seinen Namen zu nennen, wenn er nicht in allen Pariser Reklamespalten zu lesen wäre.

Karl Eugen Schmidt, Paris.

Königsberg i. Pr. In der neu erbauten **Kunsthalle** wurde im April die **47. Kunstausstellung** eröffnet. Mit Schaffung dieses guten Ausstellungslokals ist die Grundlage für die Fortentwickelung des hiesigen Kunstlebens gesichert. Die Ausstellung ist recht zahlreich von heimischen und auswärtigen Künstlern beschickt worden. Wie Kunstvereinsausstellungen im allgemeinen, vertritt auch diese kein ausgesprochenes Programm, sie will ihren Mitgliedern möglichst viel bieten, huldigt jedoch fortschrittlichen Tendenzen. Die Jury hat alles Unzulängliche fern gehalten und es ist ein guter Durchschnitt zu konstatieren. Von Königsberger Künstlern tut sich besonders Ludwig Dettmann hervor. Sein großes Trachtenbild »Mädchen auf Föhr« weist malerische Vorzüge bei guter Betonung des Charakteristischen des eigenartigen Friesenstammes auf. Als geschickten impressionistischen Landschafter zeigt er sich in dem »Windstoß« und dem Aquarell mit den blühenden Mandelbäumen. Am köstlichsten wirkt jedoch ein Interieur aus »St. Marien in Danzig«, das von einer wundervollen Farbenwirkung ist. Der Zahl nach am meisten vertreten ist Carl Albrecht, dieser etwas unzeitgemäße Stilleben- und Interieurmaler, der in sorgfältiger, mehr bunter als farbiger Weise seine Blumenstücke und zarten Landschaften malt. Mit beiden Füßen fest in der Natur stehen die Landschaften Olof Jernbergs, sie geben die farbige Pracht ostpreußischer See- und Waldlandschaften wieder. Ein gutes Interieur hat Carl Storch gemalt und Otto Heichert ein Porträt seines Töchterchens. Von jüngeren Künstlern ist noch Domscheit, Grau, Anderson, Eisenblätter und Wedel mit guten Landschaften und der Graphiker Heinrich Wolff mit mehreren technisch gelungenen Porträts und mit einer Serie für ihn sehr charakteristischer Silhouetten zu erwähnen. Die Ostpreußen, die in Berlin leben, haben sich auch zahlreich eingefunden. So sind gute Arbeiten von Lovis Corinth, Bischoff-Culm, von Brockhusen, Waldemar Rösler, Degner, Partikel u. a. vertreten. Von den übrigen Berlinern hat

M. Liebermann eine wenig bedeutende Landschaft und ein gutes Bild »Reiter am Meeresstrande« gesandt. Mosson und Breyer haben farbenprächtige Stilleben, von Kardorff und Rhein charakteristische Landschaften auf der Ausstellung. Eine hervorragend impressionistische Leistung ist ein Parkbild von Slevogt, das ganz den Schimmer flimmernden Sonnenlichtes guter Franzosen erreicht hat. Arthur Kampfs großes Bild »Das störrische Pferd« wirkt recht langweilig, ebenso wie Kallmorgens »Sturm auf der Unterelbe«. Ein erfreuliches Waldbild hat Max Jordan, Berlin, gemalt, junge Männer und Mädchen, die sich in einem sonnigen Walde gelagert haben. München ist durch Leo Putz und Künstler der Luitpoldgruppe, wie Seyler, Oswald, Harry Schultz, Petuel, Marxer vertreten. Eine gute Landschaft von Hodler und ein »Tanzendes Mädchen« gehören zu den besten Arbeiten der Ausstellung. Zwei Ölbilder Vincent van Goghs, die Schiffsentlader und ein Stilleben, Zinnien, sind charakteristische Arbeiten aus der Frühzeit des Meisters. Ein blühender Baum von Claude Monet, Landschaften von Sisley und Pissarro sind in ihrer sprühenden Lichtfülle Prachtstücke der Ausstellung. Die jüngste Richtung ist durch zwei Arbeiten Max Pechsteins und durch eine größere Komposition Degners vertreten. Werke dieser Künstler kann man nicht gut mit denen anderer Richtung zusammen zeigen, ohne auf heftigsten Widerspruch zu stoßen.

Besondere Beachtung verdient die Skulptur, hier hat besonders August Gaul ausgezeichnete Tierbronzen und Th. von Gosen, Breslau, eine vortreffliche Holzbüste ausgestellt. Der Königsberger Stanislaus Cauer fällt mit einer Bronze »Justizia«, die für das Oberlandesgericht bestimmt, in ernsten, würdigen Formen gehalten ist, auf. Sehr viel Anklang finden Porzellanfigürchen von Martha Schlameus. Die Graphik ist zwar recht reichhaltig, bietet aber mit wenigen Ausnahmen nichts Neues. Greiner, Erich Wolfsfeld haben große Arbeiten in ihrer bekannten geistreichen Art gesandt. Interessant wirkt eine Kollektion Farbenholzschnitte von Heine Rath und manche interessante Arbeit von Brangwyn, Forain, Toulouse-Lautrec und Zeichnungen von Wilhelm Strang. *—d—*

Anton-Graff-Ausstellung in Dresden 1913. Der Sächsische Kunstverein, der gegenwärtig seine dritte große Aquarellausstellung offen hat, veranstaltet im Oktober und November dieses Jahres eine große Ausstellung von Werken des Dresdner Bildnismalers Anton Graff, um damit den hundertsten Gedenktag seines Todes († 1813) zu feiern. Fürsten, Museen und Privatsammler haben schon jetzt eine große Anzahl von Bildern Graffs zugesagt. Weitere Anmeldungen von Werken des Künstlers für diese Ausstellung sind zu richten an den Hofkunsthändler Hermann Holst in Dresden, Prager Straße.

London. Aquarellausstellung von Werken Turners in der »Galerie Agnew«. Was für die klassische Bildniskunst in England Holbein und van Dyck gewesen, das waren als Vorbilder für die Landschaftsmalerei die beiden Poussins, Salvator Rosa, Claude Lorrain und die Niederländer, deren Vorzüge das Genie William Turners 1775—1851) in sich vereinigte. Der Firma Agnew war es gelungen, leihweise, wenigstens in der Hauptsache, 124 Werke des Meisters, und zwar nur vorzügliche Bilder zu oben genanntem Zweck zu erlangen. Hierdurch war dem kunstliebenden Publikum die Gelegenheit geboten, eine der besten Ausstellungen besichtigen zu können, die überhaupt seit langer Zeit in London abgehalten worden waren. Von den auserlesensten Aquarellen mit deutschen Sujets sind zu nennen: »Bingen«, »Der Loreleyfelsen«, »St. Goarshausen«, »Johannesberg«, »Konstanz«, »Drachenfels«, »Mainz« und »Rheinlandschaft«. Als wundervolle Beispiele von des Meisters Kunst, die auf seiner Reise in der Schweiz entstanden, erwähne ich vornehmlich: »Der Luzerner See«, »Der Splügen-Paß«, »Der Rigi bei Sonnenaufgang«, »Lausanne« und »Lauterbrunnen«. Selbstverständlich sind Werke mit englischer landschaftlicher Unterlage am zahlreichsten in der Ausstellung vertreten. Hierher gehören namentlich »Folkestone«, »Der Snowdon«, »Herbstmorgen in London«, »Windsor« und »Die Kathedrale von Salisbury«. — Anschließend hieran bemerke ich, daß eine der besten Ausgaben von Turners »Liber Studiorum« von Mr. Rawlinson an Mr. Bullard verkauft wurde. Da letzterer die Absicht hat, das berühmte Werk dem Museum in Boston zu schenken, so ist es für England endgültig verloren. Was den Stichen dieses Exemplares das bedeutende Interesse verleiht, ist der Umstand, daß bei einer Anzahl von Blättern die Korrekturen Turners ersichtlich sind. *O. v. Schleinitz.*

SAMMLUNGEN

Die Graphische Sammlung des Leipziger Museums. Es ist, seitdem Professor Julius Vogel die Geschäfte des Museums leitet, mancherlei Erfreuliches geschehen, viel mehr als man in Leipzig und draußen weiß. Zurzeit ist man damit beschäftigt, die noch verfügbaren Räume zur Hängung vorzubereiten und die hier schon kurz skizzierte Neuordnung der Bilder gänzlich durchzuführen. Es wird sich später Gelegenheit bieten, den ganzen Umfang der Leistung zu würdigen. — Dieses Leipziger Museum, dessen wertvolle Bestände erst jetzt zur rechten Wirkung gelangen können, besitzt auch eine nicht unbedeutende graphische Sammlung. Man sprach sogar von einem besonderen Raum, in dem man allerlei hübsche Dinge mit Muße studieren könne, aber seine Existenz war mythisch. Man mußte schon ein Auserwählter sein wie Tamino und dann noch durch Feuer und Wasser hindurch, um schließlich zu erfahren, daß die Radierungen von Klinger (etwas anderes wurde in der Regel weder verlangt noch geboten) allenfalls im Lesesaal des Kunstvereins gezeigt würden. Die Notwendigkeit einer Umgestaltung auch der graphischen Sammlung ist von der neuen Direktion zum Glück bald erkannt worden. Man hat vor kurzem Dr. Hermann Voß von den Berliner Museen nach Leipzig berufen und ihm die graphische Sammlung unterstellt, mit dem Erfolg, daß schon jetzt ein alter Wunsch Prof. Vogels zur Erfüllung gelangen konnte. Seit einigen Wochen steht ein geräumiger und heller Studiensaal für Graphik den Studierenden und sonst interessierten Leuten zur Verfügung, der sich bereits einer eifrigen Benutzung erfreut. Das Material an Hilfsbüchern, wie Katalogwerken, Handbüchern, Abbildungswerken, soll stark erweitert und so eine selbständige graphische Bibliothek geschaffen werden. — Voraus ging dieser höchst dankenswerten Tat die Sichtung und Zugänglichmachung der fast vergessenen Bestände. Das Leipziger Museum ist eine Gründung seiner Bürger und hat nicht den alten und gepflegten Besitz, über den die aus höfischen Sammlungen hervorgegangenen Institute verfügen. So ist auch der Bestand an Handzeichnungen und Kupferstichen älterer Meister bis zum 18. Jahrhundert zufällig erworben (durch Vermächtnisse und dergl.) und nicht eben reich. Immerhin hat sich bei der Sichtung herausgestellt, daß weit mehr und Besseres vorhanden war, als man selber wußte. Es gelang z. B. Dr. Voß, eine Handzeichnung des Hausbuchmeisters zu bestimmen. Die vornehmste Aufgabe mußte die einheitliche Anordnung der Bestände der sogenannten Dörrienschen Sammlung sein, einer Anzahl von Mappen deutscher Meister vom 15. bis 17. Jahrhundert, italienischer, französischer, holländischer

und vlämischer Meister. Das 18. Jahrundert ist durch Handzeichnungen Oesers, Chodowieckis, Graffs usw., durch Kupferstiche Joh. Friedr. Bauses, Chodowieckis u. a. vertreten. Neuerwerbungen sind hier nur in geringem Umfang möglich; jede billige Forderung an eine Sammlung vorwiegend neuer Kunst scheint erfüllt, wenn der vorhandene Kunstbesitz an alten Meistern bequem dem Studium zugänglich gemacht ist. — Der Bestand an Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts stützt sich auf einzelne Vermächtnisse wie die Mayersche Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen (besonders reich für die Gruppe der Nazarener), die wenig bedeutende Demianische und endlich auf die kürzlich in den Besitz des Museum gelangte Sammlung des verstorbenen Verlegers Dürr. Man sieht hier die Vorzeichnungen für die Holzschnittpublikationen des Verlages, von Künstlern wie Ludwig Richter, Genelli, Preller, Führich, Schnorr von Carolsfeld u. a. Unter den eigenen Erwerbungen des Museums sind besonders zu erwähnen eine gute Auswahl der Arbeiten Ludwig Richters, Spitzwegs, Buschs, Menzels (leider nur wenige), endlich Liebermanns. Besonders wertvoll ist natürlich der Besitz an Handzeichnungen von Klinger und Greiner. — Wesentlich reicher als die Handzeichnungensammlung ist das Material an graphischen Blättern. Gut zusammengestellte Sondermappen von Stauffer-Bern, Thoma, Leibl, Liebermann, eine noch weiter auszugestaltende Sammlung Menzelscher Blätter seien eben erwähnt, werden an Umfang und Vollständigkeit aber überragt von dem graphischen Lebenswerk Max Klingers, das in sämtlichen Zyklen und 6 Mappen von Einzeldrucken selten vollständig zu studieren ist. Die lokale Produktion wird weiterhin charakterisiert durch reiche Bestände der Arbeiten Greiners, von Bruno Héroux u. a. Auch die Dresdener Otto Fischer und Richard Müller sind gut vertreten. Engländer und Franzosen sind an Zahl nur wenige vorhanden, aber die einzelnen Blätter der Méryon, Manet, Millet, Raffaelli, Cottet, der Whistler, Seymour Haden, Bone, Dodd, Brangwyn, Pennell, Fitton u. a. haben wenigstens hervorragende Qualität. Manet, Meryon und die jüngeren Engländer sind eben erst angekauft, und das Streben der Verwaltung richtet sich zurzeit vor allem auf den weiteren Ausbau dieses Teils der Sammlung. Einzelne tüchtige Neuerwerbungen, wie Radierungen von Liebermann und Meid, farbige Holzschnitte von Moritz Melzer u. a., lassen das Beste erhoffen.

Ewald Bender.

FORSCHUNGEN

Alte Kopien nach Cuyp. Neben den herrlichen Werken des Aelbert Cuyp von zweifelloser Echtheit, wie sie die National Gallery, Dulwich College und zahlreiche englische Privatsammlungen aufweisen, gibt es eine Reihe Bilder, die auf Cuyps Namen gehen, ohne oder mit Signatur, alt, wirklich aus Cuyps Zeit, die nicht den Stempel einer gewöhnlichen alten Kopie tragen. Ich selbst habe einmal solch ein Bild erworben, aber es wieder abgegeben, als ich bei längerem Studium doch die Sicherheit empfand, daß es kein Cuyp war. Was es aber war, wurde mir nicht klar. Dieses hübsche Bild, Kühe in einer sonnigen Landschaft, befindet sich jetzt in Amerika, wie ich höre. Ich glaube, daß ich in einem Archivdokument die Lösung dieses Rätsels gefunden habe; und die Mitteilung dieses Aktes — eines Inventars — möge einen jeden zur Vorsicht mahnen, der sich einen Cuyp erwerben will, andere anregen, zweifelhafte Bilder, die diesen Namen tragen, näher zu prüfen.

Die Künstlerfamilie van Kalraat[1]) in Dordrecht zählte mehrere Maler unter ihren Mitgliedern. Der Bildhauer Pieter Jansz Kalraat, dessen Frau den spanischen Namen van Padero trug, hatte nämlich vier Söhne, die gemalt haben und von denen Barent van Kalraat wohl der bedeutendste war (die anderen hießen Abraham, Dirck und Pieter). Barent wurde 1649 geboren und starb zwischen 1711 und 1721. Als er 15 Jahre alt war, erzählt Houbraken, bestellte sein Vater ihn zu Aelbert Cuyp, den er in der ersten Zeit treu nachahmte; später malte er dann Rheinlandschaften in Herman Saftlevens Manier, dessen Malweise er *ebenfalls* ziemlich genau imitierte. Er hat auch Porträts gemalt. Bilder aus der letzten Zeit sind noch nachweisbar, die aus der Cuypschen Periode nicht.

Die Mutter, Witwe geworden, wohnte bei ihren Kindern, die zum Teil noch lange unverheiratet blieben; 1682 machte sie ihr Testament und hinterließ ihrem Sohn Barnardus (Barent) »sechs der besten Kopien, die er aus den Bildern aussuchen darf«. 1701 starb sie und hinterließ eine große Bildersammlung. Was finden wir dabei? U. a.: ein Bild mit Schafen von Aelbert Cuyp (NB. zurzeit im Hause von Abraham Kalraat); ein Kopf, Kopie nach Jacob Gerritsz Cuyp; eine Kopie mit Schafen nach Aelbert Cuyp; zwei Stall-Interieurs, Kopien nach Cuyp; drei Kopien mit Pferden von Wouwerman. Dann folgen weit über 100 Bilder ohne Namen, alles mit Kühen, mit Schafen, mit Reitern, Hunde eine Kuh anbellend, Kühe und eine weiße Ziege, eine Kopie nach Both; eine Reihe »unfertiger« Bilder, eine Kopie nach Rembrandt, Kopien nach Poelenburgh, de Heusch, Both, eine Kopie mit Pferden nach Cuyp, eine Reihe von Stilleben mit Pfirsichen, eine Geburt Christi, Kopie nach Benjamin Cuyp, viele Zeichnungen, wobei solche von Rembrandt, Spranger, Steffen della Bella, P. van Avont usw. Dann folgt eine Liste verkaufter Bilder: Zu Rotterdam zwei Stücke mit Kühen verkauft fl. 32.—, Lazarus' Erweckung fl. 40.—, zwei Ställe fl. 30.— usw.

Barent van Kalraat erwähnt, daß sich noch zehn Bilder (zum Kopieren?) bei seinem Bruder Abraham van Kalraat befinden. Von Abraham van Kalraat besitzen wir keine bezeichneten Bilder.

Wenn wir nun wissen, daß tüchtige Maler, Schüler Cuyps, zu seinen Lebzeiten fast fabrikmäßig Kopien nach ihm malten, ist es kein Wunder, daß in London einmal auf einer Cuyp-Ausstellung fünfmal dasselbe Bild zu sehen war, während das sechste Exemplar in der National Gallery hing. Noch vor einigen Tagen wurde in London eine sehr gute alte Kopie nach Cuyp als van Stry verkauft. *A. Bredius.*

1) Der Name wird in der verschiedensten Art buchstabiert. Barend schreibt sich abwechselnd mit K und mit C!

STIFTUNGEN

* **Hermann-Stiftung in Dresden.** Das Direktorium der Hermann-Stiftung hat beschlossen, die Zinsen des Jahres 1912—13 in Höhe von rund 2400 M. zur malerischen Ausschmückung des Ratssitzungszimmers im Rathaus zu Riesa zu verwenden. Die Wandflächen über der Holztäfelung sollen mit Malereien geschmückt werden. Es ist dem Künstler freigestellt, alle Wandflächen oder nur einzelne zu dekorieren oder nur die enger gezogenen Flächen über den Türen künstlerisch zu beleben. Es besteht volle Freiheit in der Behandlung des Stoffes, ob historisch, allegorisch oder gänzlich freier Art. Der Rat zu Riesa hat sich erboten, den rein ornamentalen Schmuck, der sich zur Umrahmung oder zur Verbindung der Bildflächen etwa nötig machen sollte, unter Aufsicht des Malers auf seine Kosten ausführen zu lassen. An dem Wettbewerb dürfen sich selbständige in Sachsen wohnende Künstler beteiligen. Preise: 1. Die Ausführung; 2. 200 M.; 3. 150 M. Termin des Wettbewerbs: 15. Juli 1913. Näheres durch das Sekretariat des Künstlerhauses Dresden-A., Grunaer Straße.

VERMISCHTES

Albert Besnard, der jetzt als Nachfolger Carolus-Durans in die Villa Medici in Rom einzieht, hat in den letzten Jahren ein großes Deckengemälde für die Comédie française geschaffen, wovon einzelne Teile in den Salons der Société nationale ausgestellt waren. Seither liegt die aufgerollte Leinwand im Magazin und harrt ihrer Anbringung. Ursprünglich sollte sie im kommenden Sommer befestigt werden, jetzt aber hat man das um ein weiteres Jahr verschoben, weil die Schauspieler ihr Theater nicht so lange schließen wollen. Man wird sich also mindestens noch ein Jahr gedulden müssen. Besnard hat auf seinem Gemälde Apollo dargestellt, der auf seinem Sonnenwagen an einem Tempel vorüberfährt, begleitet von den Musen und Horen, während in dem Tempel die Statuen Corneilles, Racines, Molières und Victor Hugos zu sehen sind und schließlich auch noch die auf die Zeit gestützte Wahrheit dem Zuge zuschaut. Die Zuschauer werden also in den Pausen etwas zu raten und zu deuten haben.

* **Das Italienische Dörfchen in Dresden.** In Dresden ist am Pfingstsonnabend das Restaurant zum Italienischen Dörfchen, eine Schöpfung des Stadtbaurats Prof. Hans Erlwein, eröffnet worden. Es handelt sich um den vielumstrittenen Bau, durch welchen der Theaterplatz nach der Elbe zu zum Teil abgeschlossen wird. Noch im letzten Jahre, als der Bau schon im Gange war, wurden gewichtige Stimmen laut, die den Platz nach der Elbe zu offen lassen wollten, so daß man ihn von der Friedrich-August-Brücke frei übersehen könnte, und es läßt sich nicht leugnen, daß sich dadurch ein prächtiges Stadtbild ergeben hätte, wie wir es auch tatsächlich im Jahre 1912 einige Monate gesehen haben. Indes war einerseits die finanzielle Möglichkeit für die Offenlassung nicht gegeben und anderseits bestand der berechtigte Wunsch, an dieser Stelle für Dresden ein feines Café zu schaffen, in dem man wie ehedem bei Helbigs im Freien an der Elbe sitzen könnte. Man muß bei solchen Streitigkeiten, wie sie sich um diesen Bau abgespielt haben, im Auge behalten, daß es im Städtebau oft nicht bloß eine einzige Möglichkeit der Lösung gibt und daß auch eine andere, die man persönlich vielleicht nicht für die allerbeste hält, Schönheiten und Vorteile bieten kann, die als sehr schätzenswert bezeichnet werden müssen. Das werden wohl auch die bisherigen Gegner des Neubaues zugeben, wenn sie das nunmehr fertige Kaffee-Restaurant sehen, das eine wahre Zierde und ein Schmuckstück Dresdens und seines Theaterplatzes geworden ist. In seinen Maßen hält es sich in den Grenzen des früheren Baues, so daß es die Sempersche Hofoper in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigt. Dabei schließt es den Theaterplatz nach der Elbe zu in reizvoller Weise ab. Der Bau selbst in seinen gediegenen Baustoffen — durchweg harter weißer Sandstein und Kupferbedeckung — und in seinem verhältnismäßig reichen plastischen Schmuck wirkt sehr vornehm und echt; er ist im Äußeren wie im Inneren bis in alle Einzelheiten mit künstlerischem Feinsinn durchgebildet, sodaß jedes künstlerisch empfindende Auge seine helle Freude daran haben muß. Er gliedert sich in vier Teile — Weinrestaurant, Café und zwei Bier- und Speisesäle — von denen drei nur Erdgeschoß haben, während der Kaffeehausbau durch ein Obergeschoß und einen Säulenvorbau mit Balkons nach der Elbe wie nach dem Theaterplatz zu ausgezeichnet ist. Der gesamte plastische Schmuck, darunter an der einen Schmalseite ein Wandbrunnen, drei Schlußsteine mit Bildnisköpfen, eine Giebelgruppe und ornamentale Reliefs über allen Fenstern — fügt sich in ausgezeichneter Weise der Architektur ein — echte angewandte Kunst, wie man sie sonst in Dresden fast nur an den Bauwerken des 18. Jahrhunderts findet. Die sechs Räume im Innern sind in gleicher Weise nur von Künstlerhänden in prächtiger, gediegener Weise ausgestattet: Die beiden Biersäle mit offenen Balkendecken bemalt von Paul Perks, an den Wänden goldene Hirschköpfe von Wrba; die beiden Kaffeesäle mit gemalten Wandfüllungen von Otto Gußmann, der größere mit einer angetragenen Stuckdecke von Strohriegel, der andere mit einer prächtigen Kassettendecke in Gold und Farben von Otto Gußmann, der Weinsalon in Rot und Weiß mit Wandgemälde von Paul Rößler und einer Stuckdecke von Wrba; das kleine Gesellschaftszimmer im ersten Stock mit stuckierten Wänden von Carl Groß. Alle Einrichtungsgegenstände bis auf die gerahmten Bierpreiszettel, die Tischlampen, die elektrischen Signale für die Kellner, die Blinker usw. sind künstlerisch durchgebildet — man sieht schlechterdings nichts von den üblichen Hausgreueln, die in vielen Restaurants Wände und Tische verunzieren. Selbst das Reklameplakat des Franziskaner Leistbräus ist zu einem Gemälde von dem Leipziger Tetzlaff geworden. Daß man auf allen Seiten des Gebäudes im Freien sitzen kann mit dem Blick auf den monumentalen Theaterplatz oder auf die Elbe, die Friedrich-August-Brücke, die Neustadt und die Lößnitzberge, gibt dem neuen Restaurant einen unvergleichlichen Reiz. Endlich aber gehört zu der Anlage noch ein kleinerer Bau, der dicht an die Elbe gerückt ist und in einfacheren Verhältnissen — nach Art des Nürnberger Bratwurstglöckleins eingerichtet — dieselben Vorzüge bietet wie das Hauptrestaurant. Die beiden kleinen oberen Zimmer dieses Schlößchens sind mit nicht weniger als 80 gerahmten kleinen Bildern, Skizzen, Zeichnungen, Bildnissen usw. geschmückt, die insgesamt einen vollen Überblick bieten über alles, was gegenwärtig in Dresdens Kunstleben einen Namen hat. Auch der Humor kommt hier berechtigt zu Worte. Die reizenden volkstümlichen Beleuchtungskörper — darunter ein Kranzleuchter mit zwölf Dresdner Straßentypen in bemalter Holzschnitzerei — stammen vom Bildhauer Burghardt. Alles in allem ist dieses neue Italienische Dörfchen eine köstliche Schöpfung. (Manchem wird der eigentümliche Name fremd erscheinen: er erhält das Andenken an die verstreut auf dem Theaterplatz aufgebauten Häuschen der italienischen Bauleute, die einst — 1739—51 — unter Gaëtano Chiaveri die katholische Hofkirche für den Kurfürsten Friedrich August II. errichteten.)

Rom. Die Arbeiten für die Einrichtung der **neuen deutschen Kunstakademie** in der alten Villa Massimo an der Via Nomentana außerhalb Porta Pia, einer Schenkung Arnolds, gehen rüstig weiter unter der Leitung des Architekten Zürcher.

Einen Kursus für kirchliche Kunst und Denkmalpflege veranstaltete während der Pfingstwoche in **Dresden** das Kgl. sächsische evangelisch-lutherische Landeskonsistorium. Der starke Besuch des Kurses durch Geistliche und Architekten aus dem ganzen Lande bewies, wie stark das Bedürfnis nach einer solchen Belehrung in diesen Kreisen und wie dankenswert das Unternehmen war. Die eigentlichen grundlegenden Vorträge über Kirche und Kunst und über kirchliche Denkmalpflege hielt Geh. Hofrat Prof. Dr. Cornelius Gurlitt. Er vertrat mit Nachdruck den Standpunkt moderner Denkmalpflege, wie ihn nach Gurlitts epochemachendem Vortrag auf der ersten Tagung 1900 der Tag für Denkmalpflege durchaus einnimmt: nicht vergangene Stile peinlich nachzuahmen, sondern im Geiste der eigenen Zeit zu schaffen gelte es. Er kritisierte auch mit Recht die ganz unzulängliche Organisation der Kgl. Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Sachsen, die nur eine beratende Stimme und bei Staatsbauten über-

haupt nicht dreinzureden hat. Wenn nicht das evangelisch-lutherische Landeskonsistorium den Segen der Tätigkeit der Kommission erkannt hätte und sie in Anspruch nähme, hätte sie kaum irgendwelchen Einfluß. Namentlich fehlt es an einem Landeskonservator, der im Lande umherreist und sich von etwaigen Bauvorhaben überzeugt. Die Einrichtung der nun 20 Jahre bestehenden Kommission möchte daher reformiert werden. Über den reichen positiven Inhalt der beiden Vorträge zu berichten fehlt es an Raum. Gediegen und inhaltreich war auch der Vortrag von Prof. Dr. Bestelmeyer über baukünstlerische Aufgaben der evangelischen Kirche in der Gegenwart. Weiter sprach Prof. Dr. Bruck über die künstlerische Ausstattung des gottesdienstlichen Raums, Prof. Dr. Berling über kirchliche Kleinkunst und der Rektor des Freiberger Gymnasiums Prof. Dr. E. O. Schmidt über den älteren Kirchenbau in Sachsen in kulturgeschichtlicher Beziehung. Den Schluß machte Prof. Dr. Högg mit einem sehr anregenden Vortrag über Friedhofskunst. Dazu wurden die wichtigsten Dresdner evangelischen Kirchen — Frauenkirche, Kreuzkirche, Christuskirche — besichtigt und im Kgl. Kunstgewerbe-Museum war eine Ausstellung kirchlicher Kleinkunst veranstaltet. Der ganze Kursus in seiner zweckmäßigen Ausgestaltung und in seiner straffen Durchführung verlief durchaus befriedigend und übermittelte den Teilnehmern eine Fülle von Belehrungen und Anregungen. Es ist deshalb zu wünschen, daß er nicht der einzige seiner Art in Sachsen bleibe, sondern in nicht allzuferner Zeit wiederholt werde. Auch in anderen deutschen Städten, wie in Bonn (durch Clemen) und in München (durch Hager) haben ja schon ähnliche Kurse stattgefunden und sich gleichen starken Beifalls zu erfreuen gehabt.

LITERATUR

C. G. H. Geißler, der Zeichner der Leipziger Völkerschlacht. Aus dem Nachlaß von *Gustav Wustmann*. Mit 40 Textabbildungen und vier Farbendrucktafeln. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig 1912. Brosch. M. 5.—, in Ganzleinen geb. M. 6.—.

Gottfried Geißler, geboren 1770 in Leipzig, gestorben in Leipzig 1844, ist keiner von den Großen im Reiche der Kunst. Nicht als Maler, sondern als Zeichner hat er den Beifall seiner Zeitgenossen gefunden; als Illustrator und als Schilderer der wichtigsten zeitgenössischen Ereignisse ist er bei Sammlern und Forschern bekannt und geschätzt geblieben, und diesen Blättern verdankt er auch die stattliche Monographie, die jetzt zu der 100. Wiederkehr des großen Jahres 1813 erschienen ist. Möge sie Geißlers Namen in weite Kreise tragen!

Geißler ist mit seiner Vaterstadt Leipzig eng verwachsen, doch folgte auf seine Lehrjahre in Leipzig zunächst ein längerer Aufenthalt in Rußland in den Jahren 1790 bis 1798. Als Reisebegleiter und Zeichner des berühmten Naturforschers Pallas lernte er Südrußland und die Krim gründlich kennen, überall für die wissenschaftlichen Werke seines Gönners eifrig arbeitend und die künstlerischen Eindrücke seiner Fahrten durch das fremdartige Land mit dem Zeichenstift festhaltend. Er drang so tief in die Eigenart des russischen Volkes ein, daß er oft noch in späteren Blättern unwillkürlich russische Gestalten aufs Papier warf, auch wo es sich gar nicht um russische Szenen handelte.

Leipzig, schon damals der Vorort des deutschen Buchhandels, der Sitz großer und rühriger Verlagshandlungen, bot dem jungen Künstler nach seiner Rückkehr aus Rußland reiche und mannigfaltige Arbeit. Sein eigentliches Lebenswerk setzte aber erst im Jahre 1806 ein, als die große Not der Zeit auch über Leipzig hereinbrach. Nach der unglücklichen Doppelschlacht bei Jena und Auerstedt rückte am 18. Oktober 1806 das Korps des Marschalls Davoust in Leipzig ein, und von diesen Oktobertagen des Jahres 1806 bis zu den welterschütternden Oktobertagen des Jahres 1813 hat Geißler eifrig und geschickt die großen Ereignisse der Zeit durch seinen Stift auf dem Papier festgehalten. Vielen Tausenden, die Geißlers Namen kaum kennen, sind doch Geißlersche Blätter bekannt: die Ankunft der Löffelgarde in Leipzig und die Blätter der Leipziger Kriegsszenen und der Sächsischen Kriegsszenen, die Trümmer der französischen Armee bei ihrer Rückkehr aus Rußland und unter den zahlreichen Szenen aus der Schlacht bei Leipzig das große Blatt mit dem Schlußkampf der Völkerschlacht auf dem Fleischerplatze am 19. Oktober 1813. Was Geißlers Darstellungen vor denen anderer Künstler auszeichnet, das ist die Wahl des günstigsten Augenblickes, die scharfe Beobachtung dessen, was er wirklich gesehen hat, und die lebenswahre, treue Zeichnung. Die Schilderung, wie der Künstler am 19. Oktober 1813 von Matratzen umpanzert den pfeifenden Kugeln an dem Fenster seiner Wohnung trotzt, um die letzten Kämpfe auf dem Fleischerplatze zu skizzieren, ist ein sprechendes Zeugnis seiner Glaubwürdigkeit. Das sind keine Phantasiegebilde; es ist lebensvolle Wahrheit. Als treuer, gewissenhafter Zeichner der Leipziger Völkerschlacht wird Geißler auch in fernen Zeiten noch lebendig bleiben.

Die übrigen Werke Geißlers — Bilder aus dem täglichen Leben, Buchschmuck, allerlei Gelegenheitsarbeiten, in denen uns oft ein liebenswürdiger Humor entgegentritt — sind weithin verstreut, und es hat einer langen Arbeit des Sammelns und Sichtens bedurft, diesen Überblick über das ganze Lebenswerk des Künstlers zu geben; da soll besonders hervorgehoben werden, daß man dem Buche die oft mühselige Mosaikarbeit nicht anmerkt. Gustav Wustmann, der Verfasser des größten Teils des Textes, hat die Veröffentlichung nicht mehr erlebt. Als er am 22. Dezember 1910 starb, war das Manuskript etwa zu drei Vierteilen für den Druck ausgearbeitet. Das Werk zu vollenden, dazu war niemand mehr berufen als der Sohn, Rudolf Wustmann, der wie sein Vater gründliches Wissen mit der Kunst geschmackvoller Darstellung verbindet. Die Fugen zwischen der Arbeit des Vaters und des Sohnes sind nirgends sichtbar, und es ist gewiß auch recht, daß sie nicht durch äußere Zeichen oder in Anmerkungen kenntlich gemacht sind. Groß ist auch die eigene Arbeit Rudolf Wustmanns gewesen, besonders bei der Beschaffung der einzelnen Blätter Geißlers; erfreulicherweise haben hierbei neben den öffentlichen Sammlungen in Leipzig mehrere private Sammler ihre Mappen bereitwillig zur Verfügung gestellt. Ein Beitrag der König-Johann-Stiftung hat die Herstellung der farbigen Tafeln ermöglicht, und die Verlagshandlung von E. A. Seemann hat das Buch reich und schön ausgestattet. Ein Wunsch bleibt vielleicht noch übrig: ein Verzeichnis der einzelnen Blätter Geißlers, aber dieser Wunsch soll unsere Freude über diese wertvolle literarische Gabe nicht beeinträchtigen. *Ernst Kroker.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 36. 6. Juni 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG STUTTGART 1913

Nicht nur für die schwäbische Residenz, sondern auch für die gesamte deutsche Kunst wird der 8. Mai 1913 von besonderer Bedeutung sein, weil ihr an diesem Tage eine neue Stätte erstanden ist, die weit über die lokale Peripherie hinaus das Anrecht auf Beachtung hat. Stuttgart, das erst im vorigen Jahre durch zwei neue, architektonisch sehr bedeutsame Hoftheater sein gewaltsames Emporschnellen zur Großstadt nachdrücklichst dokumentierte, hat nun auch sein eigenes Kunstgebäude, in das es, wenn auch nicht in der vielleicht allzureichen Folge anderer Städte, so doch in gewissen Intervallen die Kunst zu Gaste laden kann. Nicht eigentlich ein Kunstpalast, wie etwa der in Dresden, oder das steinerne Ungeheuer in München, sondern ein feines, klug ausgedachtes Bauwerk, dessen Physiognomie eigentlich gar keinen andern Schluß, als der Kunst zu dienen, zuläßt, das ist es, was jetzt zum ersten Male seinem Zwecke dient.

Einer der originellsten Baukünstler Deutschlands, Professor Theodor Fischer, hat es erbaut und wie alles, was er geschaffen, so trägt auch dies der Munifizenz des Königs zu dankende Haus das Signum des Besonderen, Eigenwilligen, das kühn über alle Tradition und Konvention hinwegschreitet. Wie in allen solchen Fällen, so ist auch hier ein lebhaftes Für und Wider entstanden, und wenn nicht alles täuscht, so werden die Akten darüber nicht geschlossen werden, so lange es steht. Freilich bezieht sich das nur auf das Äußere. Denn so sehr auch die Meinungen hierüber auseinander gehen und gelegentlich heftig aufeinander zu prallen drohten, über das Innere herrscht nur eine Stimme des Lobes, die besonders am Tage der Eröffnung ein lebhaftes Echo fand.

Zugegeben, daß das Äußere in seiner Zerfahrenheit, die ganz das organisch aus sich heraus Entwickelte vermissen läßt, zum Widerspruch reizen muß, das Innere ist eben doch ausgezeichnet gelöst, und zweckbewußte Sachlichkeit vereint sich mit höchster künstlerischer Raumgestaltung. Freilich 2000 Bilder und mehr aufzunehmen, das wird niemals möglich sein. Das gab der Raum nicht her, und wenn man ehrlich ist, kann man froh darüber sein. Aber der gegebene Platz des alten abgebrannten Hoftheaters ist sehr geschickt ausgenützt, und die Herzuziehung des Gartens zur Aufstellung von Skulpturen muß im Hinblick auf die fürs Freie bestimmten Plastiken sehr reizvoll erscheinen. Die knapp 400 Bilder und eine reichlich schöne Auswahl von Graphik vereinen sich zu einer Fülle, die man genießen kann, ohne jene fürchterliche Ermüdung, die man in anderen Städten empfindet.

Ganz besonders schön ist die Kuppelhalle, deren in einen fein gegliederten Hirsch von Ludwig Habich auslaufende Krönung, von außen auch beanstandet und verlästert, von innen eine geradezu zwingende Größe und Vornehmheit ausströmt.

Daß man in diesem Hauptsaal nicht eine Elite von Kunstwerken unterbringen konnte, mag bedauerlich sein, von gewissen Gesichtspunkten aber zu verstehen. Aber auch ohne große Mühe findet man doch eine Menge ausgezeichneter Werke, und schon die als formales Problem hochinteressante Grablegung von Herterich löst als solche eine tiefe Wirkung aus. Auch sonst tritt München mit seinen starken und stärksten künstlerischen Energien sehr eindrucksvoll in die Erscheinung. Und wen die leuchtende Brillanz des Stuckschen Drachentöters allzu glatt anmutet, der findet in den Bildern des jüngeren H. R. Lichtenberger eine so beträchtliche künstlerische Potenz, daß man mehr als einmal die Blicke nach den besten modernen Franzosen hinüberlenkt. Sehr gut vertreten sind Leo Putz mit zwei Mädchen von bestrickender Frische der Farben, H. v. Zügel mit einem außerordentlich feinen Bild, Carl Caspar, dessen erdschwere, von künstlerischem Ernste durchflossene Malerei zu den Arbeiten seiner hochtalentierten Frau Caspar-Filser hinüberleitet. Rich. Kaiser hätte können gern etwas Gewichtigeres schicken, Toni Stadlers feine Kunst wird durch zwei kleine Landschaften sehr gut charakterisiert. Einer voluminösen Kreuzigung von Becker-Gundahl gönnt man den Platz nicht, und es ist nicht einzusehen, wie das saft- und kraftlose Bild zu dieser Bevorzugung kam.

Berlin schickt seine Künstlerkoryphäen Slevogt und Corinth ins Treffen. Den letzteren mit einer in wohltuendem Gegensatz zu seiner sonstigen Art stehenden sehr liebenswürdigen Märchenerzählerin.

Liebermann bescheidet sich mit einem sein ganzes Können nicht genügend demonstrierenden Bilde und einer sehr flotten Zeichnung. Dann kommen von den Jüngeren M. Beckmann, Theo v. Brockhusen, H. Rößler und der hier mit seiner Sensation erregenden Ausstellung noch in guter Erinnerung stehende Franz Heckendorf, kommt der junge Berneis mit einem fabelhaft geschickt gemachten Porträt und gewissermaßen zur Abkühlung Eugen Kampf mit einem recht schwachen Bilde. Mit der Elite seiner Künstlerschaft tritt Karlsruhe sehr bemerkenswert auf. Und wenn Hans Thoma mit seiner biederen Sachlichkeit auch heute nicht mehr Stürme der Begeisterung entlockt, Dill mit seinen wieder recht farbig werdenden Landschaften, Fr. Fehr, R. Hellwag, H. Altherr und besonders Wilhelm und Alice Trübner mit ganz prachtvollen Malereien umschreiben einen beträchtlichen Komplex künstlerischer Deduk-

tionen. Nicht zu vergessen noch Artur Grimm, der mit seinem von hoher malerischer Kultur erfüllten Bilde freilich mehr interessiert als Schönleber, Kallmorgen oder Luntz.

Stuttgart selbst muß, ohne sich in den Vordergrund zu drängen, mit seinen tüchtigsten Könnern sehr gute Eindrücke hinterlassen. Haug mit seinem vornehmen Reiterbild, Grethe mit koloristisch sehr interessanten Szenen aus dem Fischerleben, Landenberger, Fr. v. Keller, Alf. Schmidt, Senglaub, Cissarz und Pankok mit einem ungemein feinen Porträt Konrad Hausmanns. Ferner Amandus Faure, dessen von suggestiver Gewalt erfüllter Malvolio fast als Clou des Hauptsaales ausgesprochen werden darf, und Adolf Hölzel und seine Schüler Eberz und Eberhard, die sich mit begeisterter Hingabe in seine theoretischen Probleme vertiefen.

Auch Dresdens künstlerisches Niveau der Gegenwart wird durch die genial hingeworfenen Impressionen Kühls, durch Hegenbarth, Gußmann, Ferd. Dorsch, den hochtalentierten Hans Nadler, E. R. Dietze und noch einige jüngere Künstler in denkbar bester Weise demonstriert. Und was sich sonst noch zusammengefunden hat, es seien die ob ihrer Kolossalität immer wieder faszinierenden Kraftentäußerungen von Egger-Lienz genannt, die aus ihrer Umgebung herausfallenden Malereien Hodlers, die riesig aparten Landschaften von Kalckreuth, Clarenbach und Bochmann, die von kultiviertem Geschmack diktierten Bilder von Piepho, Strobentz, beweist, daß dem Debut Stuttgarts als Kunstausstellungsstadt warmherziges Interesse entgegengebracht wurde.

Als besondere Attraktion hat man den Bemühungen Prof. Adolf Hölzels einen Saal mit Franzosen zu danken. Von Manet und Monet bis zu van Gogh bewegt sich in lebhaften Kurven die Linie. Des ersteren glänzend disponiertes und farbig so nobles »Frühstück im Atelier«, des letzteren superbe »Seinebrücke« sind eben doch Offenbarungen, vor denen man sich willig beugen kann, ohne daß man alles andere mit Schmutz zu bewerfen braucht. Und daneben Prachtstücke von Renoir und Sisley, Gauguin und Courbet, kurz in gedrängtester Kürze ein Extrakt der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts.

Auch in den graphischen Kabinetten geht es ganz interessant zu. Harmlosigkeiten von Gref und Lebrecht, gedankenschwere Radierungen von Uhl, Graf, feine Blätter von Sterl, Haug, Eckener, Boehle, Heine Rath, Zeising, und die von herausfordernder Verworrenheit strotzenden Dinge von Pechstein und Dieterle geben ein in seiner Totalität fesselndes Bild vom Stand der graphischen Kunst unserer Zeit und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten.

Die von Prof. Ludwig Habich zusammengestellte Plastik ist in glücklichster Weise über das ganze Ausstellungsterrain verteilt und findet ihren Höhepunkt in zwei Sälen, ihren aparten Abschluß in dem an das Gebäude angrenzenden Garten. Mit guter Durchschnittskunst wechseln Arbeiten von hoher Qualität und Besonderheit. Rodins wundervolle Mahlerbüste, Minnes formenstrenge Figuren und Metzners in ihrer manchmal wohl abstoßenden Einfachheit schier niederdrückende Kolosse geben etwa den Ton an. Nicht gleichmäßig gute Arbeiten von Hoetger, sehr feine Bronzen von Bourdelle, Taschner, Kolbe und Habich folgen. Und die prächtige, von warmem Leben durchflossene Gruppe »Arbeitermutter« von Pagels, dessen kontemplative Natur hier wieder etwas sehr Schönes zuwege gebracht hat, und auch die »Trauernde« von Engelmann beweisen immer wieder unumstößlich, daß man den Gedanken keineswegs ausschalten muß, um ein wirkliches Kunstwerk zu schaffen. Alles in allem — die Stuttgarter Kunstschau wird sich achtunggebietend und ehrenvoll in dem an künstlerischen Ereignissen so reichen Sommer behaupten. *A. D.*

DIE BERLINER JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG

II.*)

Der Überblick über die neuen Arbeiten der Berliner bringt neben endlosen Reihen von Mittelmäßigkeiten und Gleichgültigkeiten manches tüchtige und hervorragende Werk. Oft freilich muß das Gute zwischen viel Spreu in versteckten Winkeln aufgestöbert werden.

Besonders fallen diesmal die Porträtisten auf. Das ausgezeichnete Bildnis Ludwig Manzels von Fritz Burger, die famosen Charakteristiken Taschners und Thönys von Ernst Heilemann, Reichskanzler v. Bethmann Hollweg und eine Dame in Weiß von Schulte im Hofe, Geheimrat Ravené von Hugo Vogel, zwei treffliche Schriftsteller-Porträts von Max Fabian und Robert Scholtz stehen an der Spitze. Dann kommen die Landschafter, unter den älteren, wie seit Jahren, die einstigen Brachtianer, Langhammer, Hartig, ter Hell, Kolbe, Kayser-Eichberg, unter den jüngeren die Schüler Kallmorgens, wie Franz Türcke, in erster Reihe. Daneben die fast schon radikalen, starke Begabung verratenden nordischen Ausschnitte von Hellberger. Frisch und temperamentvoll sind die Bilder von Max Uth, voran der helle »Sommerkeller«, und Otto H. Engel, der ein heiteres »Fest am Strande« schickte. Von anderen merkt man sich neben dem jungen Max Bruch (mit einem solid gemalten Bilde heimkehrender Ziegen) das kräftige Küstenbild von Wilhelm Hambüchen, Stilleben und Interieurs von Julie Wolfthorn, E. Töpfer, August v. Brandis. Kallmorgen, der Ausstellungspräsident, schickte außer einem älteren Hamburger Hafen von feinem Ton das sympathische Bild einer sommerlichen Mainlandschaft. Zahlreich sind diesmal die Berliner Themata in interessanter Behandlung; die Freude der Maler an den Resten Altberlins wie an dem prickelnden Leben der modernen Stadt wächst von Jahr zu Jahr. So hat Louis Lejeune einen Winter an der Spree, Schlichting den Leipziger Platz, Hoeniger das Schloß und die Potsdamer Brücke, Eschke den Dom, Wendel das Charlottenburger Schloß, Otto Antoine sogar einen Blick ins Weinhaus »Rheingold« als Motiv angenommen.

Für sich steht Leonhard Sandrock, der wieder drei ausgezeichnete Bilder aus der Welt der Maschinen,

*) Vergl. die vorige Nummer.

seinem Lieblingsgebiet, zeigt. Von sonstigen größeren Kompositionen nenne ich das figurenreiche, leider nicht geglückte Bild der letzten Akademiesitzung im alten Gebäude von William Pape, die lebendige Soldatengruppe von Hugo Walzer, sowie zwei Bilder von religiösem Klang: eine von musizierenden Burschen begleitete »Madonna« von Paul Plontke und die »Andacht« betitelte schlichte Gruppe von Mutter und Kind, die Otto Roloff malte. Sehr anmutig ist ein junges Paar unterm Baum von Scheurenberg. An Arthur Kampfs Art erinnert die pikante Karnevalsszene von Hela Peters. Zu den versteckten Dingen gehört eine Kanapeeszene von Paul Paede (ein neuer Name).

Die Berliner Plastik wird geführt von Hugo Lederer, der neben älteren Werken seine bezaubernde neue »Diana« ausstellt, und Franz Metzner, dessen mächtige Brunnenfigur des Rüdiger einen Architektursaal schmückt. Sonst sind auch hier gute Porträts zu notieren, Büsten von Manzel, Schauß, Wenck, Heinemann, auch von der Malerin Cornelie Paczka-Wagner, die den Kopf ihres Vaters, des Professors Adolf Wagner, vorzüglich modelliert hat. Kostbar ist die drollige Monumentalität eines »Stachelschweines« in Bronze mit goldig glänzenden Stacheln von dem Gaulschüler Max Esser. *M. O.*

PERSONALIEN

Eduard von Gebhardt, der hervorragendste deutsche Meister religiöser Malerei der Gegenwart, feierte am 1. Juni das Fest des 75. Geburtstages.

Der Geheime Baurat Dr. Ing. **Ludwig Hoffmann** in Berlin ist zum stimmberechtigten Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste und der Historien- und Porträtmaler **Leo Bonnat** in Paris zum auswärtigen Ritter desselben Ordens ernannt worden.

In den **Senat der Berliner Akademie der Künste** sind Professor Friedrich Kallmorgen und Stadtbaurat Heinrich Seeling neu gewählt worden.

Paris. An Stelle des verstorbenen Soldatenmalers Edouard Detaille ist im zweiten Wahlgange der Porträtist **Marcel Baschet** zum Mitgliede des Instituts gewählt worden. Sein Gegenkandidat Gervex ist ihm sehr nahe gekommen, denn auf ihn fielen 17 Stimmen gegen 19 auf Baschet. Man hatte sich die Hoffnung gemacht, der weniger akademisch befangene Pointillist Henry Martin könne das Ziel erreichen, aber er erhielt nur eine einzige Stimme. Bei dem ersten Wahlgange vor drei Monaten hatte auch der bekannte Zeichner Willette kandidiert, aber keine einzige Stimme erhalten, so daß er seine Kandidatur zurückzog. Baschet ist einer der beliebtesten Porträtmaler der vornehmen Welt von Paris und zeichnet sich durch glatten, eleganten, die Engländer des 18. Jahrhunderts mit den gleichzeitigen Franzosen verbindenden Vortrag aus.

WETTBEWERBE

Der Preis der **Julius Helfftschen Stiftung,** der seit 1910 alljährlich in Höhe von 3000 M. für deutsche Landschafter ausgeschrieben wird, ist dem Maler Ernst Kolbe in Berlin-Steglitz zuerkannt worden.

DENKMALPFLEGE

Lucca. Durch einen glücklichen Fund des Conte Amedeo Cenami ist es ermöglicht worden, das **Marmorgrabmal der Ilaria Carretto** im Dom in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. Dieses Hauptwerk Jacopos della Quercia hatte bekanntlich das Schicksal, sehr bald nach seiner Vollendung (um 1406) von seinem Standort entfernt und zerschlagen zu werden. Dies geschah 1429 nach dem Sturze des Bestellers, des Gatten der Ilaria, Paolo Guinigi. Die Teile des Grabmals wurden nach allen Richtungen zerstreut. Die Grabfigur und die linke Langseite blieben wohl immer im Besitze der Domopera. Die rechte Langseite wurde 1829 in einem Keller des Palazzo Guinigi wiedergefunden und an die Galerie der Uffizien in Florenz verkauft, 1890 aber auf Anregung der Königin Margherita an den Luccheser Dom zurückgegeben. Das Kopfende war bisher verschwunden. Nunmehr hat es Cenami identifiziert mit einem Marmorwappen der Carretto-Guinigi in der Pinakothek zu Lucca. Dorthin ist es aus S. Maria de' Servi gekommen, wo es über der Grabschrift der Beatrice Dati — Guinigi angebracht worden war.

Bei Restaurierungsarbeiten an der Domfassade ist durch einen unglücklichen Zufall eine Leiter gegen Niccolò Pisanos **Relief der Kreuzabnahme** gefallen und hat den Arm Christi zerschlagen. Die Generaldirektion der schönen Künste hat bestimmt, daß der Arm wieder ergänzt wird. *W. R. B.*

AUSSTELLUNGEN

Über die **Ausstellung »Deutsche Kunst von 1650 bis 1800«,** welche vom Mai bis September 1914 im Schlosse des Großherzogs von **Darmstadt** stattfinden wird, versendet die Leitung des Unternehmens soeben ein Prospektheft, aus dem die Organisation ersichtlich wird. Es ist, ähnlich wie bei der Jahrhundert-Ausstellung, ein Netz von Forschern und Museumsvorständen gebildet worden, das bei der Zusammenbringung und Sichtung des Materials behilflich ist. Da es für Sammler von großem Nutzen zu sein pflegt, wenn sie gute Stücke ihres Besitzes im Rahmen solch einer kritisch-historisch geordneten Ausstellung zeigen, so seien Besitzer von deutschen Kunstwerken dieser Epoche auf die Ausstellung, die sehr interessant zu werden verspricht, hier noch nachdrücklich hingewiesen.

5. Graphische Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Hamburg. Die Beteiligung an der, über alle Räume der Galerie *Commeter* verteilten Ausstellung ist überraschend groß. Im Jahre 1910 2000; diesmal sind 4500 Beiträge eingegangen. Die zur Ausstellung zugelassene Auslese beziffert sich allerdings auf nur 998 Radierungen, Zeichnungen, Lithographien, Schabkunstblätter und Verwandtes. Und daß darunter manches ist, was wir schon von früheren Ausstellungen her kennen — das gilt namentlich von den Arbeiten von M. Liebermann, Emil Orlik, Hans Olde, Willi Geiger — spricht auch nicht gerade dafür, daß die Beschränkung des Zulasses lediglich und ausschließlich aus raumökonomischen Gründen allein erfolgte. An Ausstellern verzeichnet der Katalog 324 Namen. Daß die kleineren Blätter in der Mehrheit sind, mag dem Verkauf zustatten kommen, das Sichzurechtfinden wird dadurch erschwert. Doch überwiegt das Gute solcherart, daß der gediegene Gesamteindruck auch unter dem Übersehen des Einzelnen nicht leidet. Augenfällig ist das Bestreben der »Griffelkünstler«, mit der farbigen Malerei Schritt zu halten. Man sieht, wie namentlich Maler und Radierer aus derselben Quelle schöpfen. Und wenn die Linie dabei auch hier und da etwas zu kurz kommt, so steht sie im ganzen in der allgemeinen Geltung doch unendlich höher als im Beginn der Neumalerei. Es wird doch wieder mit Herz und Verstand gezeichnet, die lotterig hingewischte Skizze zählt zu den Ausnahmen. So ist denn auch nur wenig da, von dem man wünschte, es wäre weggeblieben.

Im Sinne dieses Fortschreitens auf der Bahn der zeichnerischen Reinkultur ist die Stiftzeichnung zahlreich und eindrucksvoll vertreten. Schon daß Max Klinger mit vier Bildniszeichnungen mit in die Reihe tritt — Graf Kalckreuth, Vater und Sohn, der Dichter Stephan George, Prof. O. Greiner — verleiht dieser Abteilung einen vornehmen Klang. Und daß eine ganze Reihe sächsischer Künstler gerade in dieser Kunstform so vorzüglich abschneidet, — in Werken von Robert Sterl, O. R. Bossert, Wilh. Claudius, Wilh. Claus, Horst Eysold — ist gewiß kein bloßer Zufall. Ein gut Teil des Verdienstes hieran darf wohl schon der von dem großen Führer gegebenen Anleitung zugesprochen werden. Wenn es auch an wohlgelungenen Versuchen zur Mitbelebung des Interesses für Lithographie und Schabkunst nicht fehlt — hier kommen F. Hodler, Rob. Sterl, Erich Gruner, Carlos Grethe, Müller-Gräfe, Georg Jahn zunächst in Betracht —, und wenn der auch sonst fleißig geübte Holzschnitt durch die Zuerkennung des diesjährigen Villa-Romana-Preises an den, hier lediglich mit in dieser Technik hergestellten farbigen Blättern vertretenen Moriz Melzer, sogar im Lichte einer gewissen Nobilitierung erscheint, so steht doch die Radierung als Kunstform und als Leistung im Vordergrunde des Interesses. O. R. Bosserts Zyklus »Vom Meere«, Otto Fischers Lindenhof und Frühlingslandschaft, L. Corinths Zyklus »Die ersten Menschen«, Alois Kolbs »Karneval«, Hans Meids Reiterbilder und Architekturen, Rich. Müllers »Entwendete Perücke«, Käthe Kollwitz, »Tod und Frau« — um nur einige zu nennen — sind nicht mehr Wegleiter zur Gewinnung, sondern es sind Dokumente einer bereits gewonnenen festen Stilform, die ebenso durch weitgehendste Ausnutzung der der Radierung eigenen Tonigkeit, wie durch das Persönliche ihrer Note sich sieghaft behauptet. Erfreulich, daß im Anschluß hieran auch von Hamburgs junger Kunst gesprochen werden darf. Auch in Schaper, Nölken, Ahlers-Hestermann, Ruckteschell und (trotz der pechigen Farbe seines Liliencron-Bildnis-Druckes) obenan in Arthur Illies steckt, was man »Radiergeist« nennt, und ohne dessen Vorhandensein auch aus dem auf anderen Gebieten sonst tüchtigsten Künstler kein richtiger Radierer werden kann.

H. E. Wallsee.

Die **Juryfreie Kunstschau Berlin 1913** findet als die IV. Juryfreie Kunstschau der Vereinigung bildender Künstler in besonderen Räumen in der Postdamer Straße in den Monaten August und September statt.

Frankfurt a. M. Eine wirkliche Lücke im Frankfurter Ausstellungswesen auszufüllen, hat sich der neugegründete Kunstsalon Hahn zur Aufgabe gemacht. Sein Programm ist die Ausstellung moderner Skulptur. Bei der stiefmütterlichen Behandlung, die die Plastik im allgemeinen bei den Kunstsalons findet, ist das neue Unternehmen herzlich zu begrüßen. Im Mai sahen wir dort eine umfangreiche Kollektion von Bernhard Hoetger, die die Entwicklung des Künstlers von impressionistischer zu formaler Gestaltung gut veranschaulichte. — Der Kunstsalon Goldschmidt zeigte die Zaesleinsche Corinth-Sammlung, in der vor allem ältere Bilder aus der Pariser Zeit interessieren. — Im Salon Schneider waren größere Kollektionen von Theo von Brockhusen und Leo Klein-Diepold ausgestellt. — Der Kunstverein stellte Arbeiten von Egger-Lienz aus. Neben den bekannten Kompositionen aus der Tiroler Geschichte einen merkwürdig flachen und in dekorativer Art befangenen »Einzug Etzels«. Gleichzeitig vermittelte er uns die Bekanntschaft mit einer großen Reihe von Bildern von Tarkhoff (Paris). Seine Landschaften, Stilleben, das in mehreren Variationen wiederkehrende Thema von Mutter und Kind sind von sehr kräftiger, impulsiver Art. Der entspricht die sehr breite, manchmal etwas deutlich schwungvolle impressionistische Technik, die sich zuweilen van Goghschen Mitteln nähert. Die sprühende, leuchtende Farbgebung entgeht nicht immer der Gefahr, bunt zu wirken. — Stiller, wenig kräftig aber geschmackvoll und kultiviert sind die sympathischen, vielleicht zunächst noch etwas zu deutlich unter dem Einfluß des Cézanne stehenden Landschaften und Porträts von Isselmann (Rees am Rhein), die bei Schames ausgestellt waren.

A. W.

Magdeburg. In der Mai-Ausstellung des Kunstvereins ist Carlos Grethe-Stuttgart zweifelsohne die stärkste Begabung. Seine vortrefflichen Darstellungen aus den Nordseehäfen und Bilder der Meeresküste bei trübem und nebligem Wetter sind ja zu bekannt, als daß sie einer besondere Empfehlung bedürften. Aus dieser Reihe der grauen und dunklen Bilder fällt eins heraus, das die prächtige Wirkung eines Sonnenstrahles, der gerade die Wolken durchbrochen hat und nun auf der Weite des Meeres aufleuchtet, wiedergibt. Die Fischerbilder von Carlos Grethe bringen nicht bestimmte Charaktere, sondern zeigen mehr den Typus des Nordseefischers in seiner wuchtigen und monumentalen Gestalt. (Vergl. auch Zeitschr. f. bild. K. Maiheft 1913).

Ganz anders geartete Künstlerpersönlichkeiten sind E. R. Weiß-Berlin und Wilhelm Howard-Paris. Sie sind ohne französische Vorbilder gar nicht denkbar und besonders die Stilleben des ersteren sind mehr als ihnen gut wäre von Cézanne beeinflußt. Besser und freier sind seine Landschaftsausschnitte, besonders der Birnbaum in seiner Blütenpracht ist vorzüglich gemalt. Von Wilhelm Howard gefiel mir außer dem Mädchenporträt die Gärtnerei am besten; es ist großartig, was der Künstler aus diesem langweiligen und prosaischen Motiv, Mistbeete und eine weiße Mauer, gemacht hat. Auch Hans von Hayeck-Dachau bevorzugt trotz seines südlichen Wohnsitzes Motive aus den Nordseehäfen. Er will mehr bringen als Carlos Grethe, ihn interessiert besonders das bunte, viel geschäftige Leben und Treiben des Hafens; seine Bilder wirken aber längst nicht so einheitlich und großartig wie die von Carlos Grethe. Von Hayeck kommt nie so recht über die Skizze heraus, das zeigen auch seine Manöverbilder und Landschaften. Richard Dreher-Dresden hatte eine Reihe von Zeichnungen und Aquarelle ausgestellt, die von einer selbständigen Auffassung und Darstellung der französischen Landschaft zeugen.

In der kunstgewerblichen Abteilung war neben sehr fein und zart gearbeiteten Spitzen aus der Düsseldorfer Spitzenschule eine Wanderausstellung des deutschen Museums in Hagen i. W. zu sehen. Besonders gefielen die bedruckten Leinen- und Seidenstoffe, die von Riemerschmied, Gußmann und J. Hoffmann entworfen waren; T. T. Heine wirkt etwas zu kleinlich im Muster. Die Keramiken der Bürgeler Töpfervereinigung zeichnen sich sowohl durch Güte des Materials als auch durch wohlfeile Preise aus, so daß sie einen bedeutenden Absatz gefunden haben.

Genf. — Exposition Jacques Odier (Musée Rath). Odier, ein Schüler D'Harpignies', stellt eine zahlreiche, wohl sein ganzes Schaffen, wenn nicht umfassende, so doch charakterisierende Sammlung aus. Seine Landschaft ist überaus wenig differenziert. Der hellblaue, müde Ton, der über seiner Welt liegt, ist nicht wandlungsfähig, die Farbe schwächlich, ohne zart zu sein. Es ist eine Landschaftskunst, die so stark geographisch anmutet, daß man die nüchterne Luft gut dekorierter Wartesäle zu spüren meint. Zuviel Können für einen Dilettanten, viel zu wenig Empfindung, Eigenart für einen Künstler. Und so bleibt ein quälender, hoffnungsloser Eindruck übrig.

Aquarelles Barbier (Musée Rath). Motive von Genf

und Paris stellen diese Bildchen dar, in der anspruchslosen und bekannten Art, in der heute Aquarelle in der Schule eines beliebigen besseren Künstlers gemalt werden. Von einem besonderen Interesse an dem Künstler kann vorerst noch nicht gesprochen werden.

Exposition de l'Athenée. Die periodischen Ausstellungen der Athenée vereinigen von Zeit zu Zeit das Beste, was an neugeschaffenen Werken hier aufzutreiben ist. Daß sich die Namen fast gleichbleiben und nur selten eine ganz neue Erscheinung das Recht der Aufmerksamkeit beanspruchen darf, ist auch in viel größeren Städten als Genf selbstverständlich. Wünschenswert wäre es deshalb, daß die Leitung das Bestreben, die zwei kleinen Säle, die zur Verfügung stehen, vollzustopfen, aufgäbe und einsähe, daß in Kunstfragen weniger oft mehr ist. So muß man sich das Seinige aus einem unerfreulichen Wust heraussuchen. Edouard Valette erscheint wieder mit einigen Bauernporträts, die im besten Sinne des Wortes tüchtig zu nennen sind. Große, sichere Linien, atmosphärische Reinheit der Farbe und die Stimmung in sich ruhender, schlichter Feierlichkeit sind die Kennzeichen dieser Werke. Emile Breßler bestätigt immer wieder die großen Hoffnungen, die man mit Recht auf ihn hier setzt. Die Bilder »Les deux amies« und »Paysanne« geben denjenigen, die wir kürzlich im Bericht über die Exposition des Peintres Suisses zu loben Gelegenheit hatten, nichts nach. Die Art seiner Komposition ist fast ganz frei von jedem geometrisch konstruierbaren Schema und dennoch von gewaltig wirkender Einfalt, die die Flächengröße zu verzehnfachen scheint. Seine Farben erreichen, trotz der unbarmherzigen kunstvollen Groteske einer wohldurchdachten Dissonanz, die Zartheit, Gedämpftheit leisester Töne. Ein Karmoisinrot verträgt sich neben dunklen, grünbraunen Flächen auf hellgrauem Grunde. Die Dissonanz seiner grotesken Farbengebung ist trotz aller stählernen Kraft, Fähigkeit so zart, daß sie sich selbst, ihre eigene groteske Wirkung aufhebt. Gustav Barrauds Pastell »La desheritée« ist bedeutend selbständiger, unabhängiger von Maurice als alles, was man bisher von ihm sehen konnte. Der ausgesprochen dichterische, fast illustrative Stoff tut der Bildwirkung keinen Abbruch. Maurice Barrauds Pastelle, die wir ebenfalls letzthin behandelt haben, verändern sich begreiflicherweise nicht so schnell. Der junge Künstler hat sich hierin eine reiche und vieltönige, ausgreifende und kühn biegsame Klaviatur seiner Wirkungen erworben, es ist nur allzu begreiflich, daß er nun sein Instrument eine Weile tönen läßt, eh er daran wieder weiterbaut. So ist besonders »Les Fleurs«, ein Frauenakt in goldgelbem Schimmer, von weinroten Blütenmassen umhüllt, so ein Austönenlassen dieser ebenso jugendlichen wie reifen Meisterschaft. Eine hellgrüne Wiesenecke, ein taubengrauer Grund und die schmale Idee eines dunkelblauen Strumpfstreifens, alles in der sammetenen Wärme des Pastells hingelegt, zeigt uns Barraud als einen Krösus des Farbengenusses, der stoffbefreiten Augenwollust. Sein Frauenkopf aber scheint bereits auf Künftiges zu weisen. Das Farbenglühn ist darin quantitativ abgemindert und die Formen, der tiefpurpurne Mund, die Farbenschatten der Nase streben nach Plastik, nach Abstraktion, doch wollen sie nichts opfern von ihrer Wärme. Ob man gewinnen kann ohne wegzuwerfen? Friedrich Hebbel verneint die Frage. Das ist kein Grund, Barraud in seinem Suchen mit Unkenruf zu stören. Durand erreicht in einem Aquarell (Paysage d'hiver) und in einem Blumenbild in Öl eine Helligkeit und luftige Durchsichtigkeit der Farbe, auch einen Reiz des Symphonischen, das an ihm neu anmutet. Buchets sehr elegante, ins Französische übertragene Simplizissimus-Frauen sind nicht ohne prickelnden Reiz. Trotz mancher Roheit gelingt ihm ein Dunkelblau schwarzer Haare, das seine Kühnheit rechtfertigt. Nur die Linie ist noch lange nicht sieghaft. Ihre Einfachheit ist noch die der Karikatur, nicht die der überlegenen satyrischen Vereinfachung etwa Gulbranssons. Hornungs »Badende Frauen« ist überraschend Münchnerisch — im schlechten Sinne des Wortes. Etwa Erler — in minderer Ausführung, doch nicht ohne stellenweise Besseres für die Zukunft zu verheißen.

Die Pariser Kunstgewerbeausstellung. Die beabsichtigte und viel besprochene internationale Pariser Kunstgewerbeausstellung wird von dem Senator Couyba in einem amtlichen Berichte an den Senat behandelt. In Parenthese sei bemerkt, daß Herr Couyba den Freunden des ehemaligen Montmartre wohlbekannt ist. Er war dereinst gefeierter Liederdichter und Mitarbeiter des Chansonniers Marcel Legay und hat unter dem Pseudonym Maurice Boukay einige Bände Lieder veröffentlicht. Jetzt ist er schon lange Politiker und war auch schon ein- oder zweimal Minister, was er gerade so gut gemacht hat wie alle anderen Parlamentarier. Aus seinem Berichte erfahren wir, daß alle Welt einig ist über das Prinzip der kunstgewerblichen Ausstellung, daß aber in den Einzelheiten große Meinungsverschiedenheiten bestehen. Zunächst was das Datum anlangt: die einen sind für 1916, die anderen halten diese Frist für zu kurz und schlagen 1920 vor. Dann der Ort: in Paris selbst ist kein Platz, und nun schwankt man einstweilen zwischen dem Schlößchen und dem Parke von Bagatelle im Bois de Boulogne, der Insel, die sich zwischen dem Bois de Boulogne und Puteaux in der Seine hinzieht, und endlich dem Gebiet, das nach Niederlegung der Befestigungen zwischen der Porte du Bois de Boulogne und der Porte d'Auteuil zur Verfügung stehen wird. Wie man schon aus diesem letzten Projekte ersieht, das ein noch gar nicht existierendes Terrain in Vorschlag bringt, hat es noch gute Wege mit dieser Ausstellung. Endlich streiten sich die Interessenten auch noch darum, was eigentlich ausgestellt werden soll. Die einen möchten nur moderne Arbeiten zulassen, die anderen sind für das sogenannte Meuble de Style begeistert und wollen den Kopien und Nachahmungen der alten Möbelstile einen breiten Raum gewähren. In Wahrheit fürchten sich die französischen Kunsthandwerker etwas vor dieser Ausstellung, die der Welt zeigen könnte, daß Frankreich auf diesem Gebiete ins Hintertreffen geraten ist, und wenn daher die kunstgewerbliche Weltausstellung überhaupt nach Paris kommt, so wird das sicherlich nicht in den nächsten vier oder fünf Jahren geschehen.

SAMMLUNGEN

München. Alte Pinakothek. Ende der vorletzten Maiwoche wurde der Venetianersaal, nachdem er fast fünf Monate geschlossen gewesen, der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht. Für die neue Bespannung hat man einen feineren Rupfen gewählt, den man schablonierte und auf ein stark ins Grau gehendes Grün stimmte. So entstand ein neutraler, nicht allzu heller Grund, auf dem die Mehrzahl der Bilder gut zur Geltung kommt und der jedenfalls im Vergleich zu dem früheren giftig hellgrünen Anstrich eine große Verbesserung bedeutet. Die Hängung ist mit Ausnahme einiger Bilder, die die Plätze getauscht haben, ziemlich gleich geblieben und der Gesamteindruck des Saales zweifellos gut. Gleichwohl würde sich gerade hier noch eine Vervollkommnung haben erzielen lassen, wenn man wieder auf die allererste Hängung Tschudis, auf deren Vorzüge ich schon einmal hingewiesen habe, zurückgegriffen und die Hauptwerke Tizians an der bestbeleuchteten, der Nordwand vereinigt hätte. So hätte man zu Seiten der Dornenkrönung links das Männerbildnis (Nr. 1111),

die große Madonna (Nr. 1113) und die kleine umstrittene Madonna mit dem Stifter (Nr. 1109), rechts die Vanitas (Nr. 1110), den venetianischen Nobile (Nr. 1115) und die kleine Madonna mit den Heiligen von Palma Vecchio (Nr. 1108) hängen können und hätte dafür Grecos Espolio an den bisherigen Platz der großen Tizianmadonna, die übrigen Bilder in den durch die genannten Veränderungen entstandenen Lücken untergebracht. Dies, vorausgesetzt, daß man die Grecos überhaupt im Venetianersaal lassen will (wo der Laokoon fast gar nicht zur Geltung kommt) und nicht lieber wieder in den spanischen Saal zurückversetzt, in dem sich durch Ausscheiden des mäßigen A. Cano, die Vision des hl. Antonius und Höherhängen des großen Antolines Platz schaffen ließe. Zum Venetianersaal ist noch nachzutragen, daß einzelne Bilder wieder neue (resp. alte) sehr gut wirkende Rahmen erhalten haben. *B.*

Mannheim. Nach der glücklichen Erwerbung des Feuerbachschen »Hafis vor der Schenke« hat die **Kunsthalle** eine erneute Erweiterung ihres Besitzes erhalten durch den Ankauf von sieben Gemälden und fünf Plastiken. Von Thoma wurde ein charaktervolles, malerisch feines Damenbildnis aus dem Anfang der achtziger Jahre erworben, das eine Beziehung zum Kreise Courbets deutlich zur Schau trägt; eine weit gesehene Campagnalandschaft aus dem letzten Jahre tritt zu der bereits im Besitz des Museums befindlichen Landschaft am Gardasee. In der deutschen Abteilung ist weiterhin eine Landschaft von Slevogt von ekstatischer Pracht der Farben neu hinzugekommen, außerdem ein psychologisch-tiefbohrendes Porträt (des Prof. A. Forel) von O. Kokoschka, eine frische Bäuerin von dem frühverstorbenen Karlsruher Schmidt-Reutte, der für die Entwicklung des Mannheimer Künstlers Th. Schindler interessant ist, und schließlich ein Bild (»Kahnfahrt«) des Karlsruhers W. Conz. In die französische Abteilung tritt neu eine Straße von Marly von Sisley, die jenes Straßenbild von Monet wirksam ergänzt, das bereits in der Sammlung vorhanden ist. Von Plastiken sind besonders der feine Chinesenkopf G. Kolbes, sowie die bekannte Renoirbüste und stehende Frau von A. Maillol hervorzuheben. Ihnen schließen sich an zwei hübsche farbige Tierstücke von H. Gsell. — Das Kunstwissenschaftliche Institut und graphische Kabinett in Mannheim hat eine stattliche Erweiterung erfahren durch die Schöpfung eines neuen Bibliotheksaales, zweier Ausstellungsräume für Graphik, sowie eines dauernden Raumes graphischer Meisterwerke, in dem Paradigmata der verschiedenen graphischen Techniken (mit der Vorführung ihrer technischen Verfahren) zu einer bleibenden Schau verbunden sind. *W. F. St.*

FORSCHUNGEN

Die Zeichnungen und Skulpturen des Anequin Egas in Guadalupe. Mühevollen und scharfsinnigen Nachforschungen zweier kunstbegeisterter Franziskanermönche des berühmten Klosters zu Guadalupe ist es vor kurzem gelungen, über das Schaffen des berühmten Architekten und Bildhauers aus Brüssel, Anequin Egas, Stammvater der für die Entwickelung der spanischen Architektur und Plastik im Zeitalter des Überganges zur Renaissance hochbedeutsamen Künstlerfamilie, überraschende Aufschlüsse zu geben[1]), seine künstlerische Persönlichkeit in ein weit klareres Licht zu rücken, als das bisher der Fall war. Man wußte bis jetzt eigentlich ganz positiv von Anequin Egas nur, daß er aus Brüssel stammte, sich in Toledo festgesetzt hatte und dort als Maestro Mayor der Kathedrale um 1460, wahrscheinlich 1459—1481, vielleicht bis zu seinem vermutlichen Todesjahre 1494 tätig war, daß er das berühmte Löwentor, richtiger gesagt die Puerta de la Alegria der Kathedrale, entworfen hatte, die 1459 und folgende Jahre zur Ausführung gelangte. Sein Anteil an den Statuen im Altarhaus der Kathedrale ist nach wie vor unsicher, ebenso wie sein Anteil am Bau des Nordturmes der Kathedrale. Die neuen Funde an Dokumenten, Zeichnungen, wie das Studium der nunmehr mit Sicherheit Anequin Egas zuzuweisenden Skulpturen in Guadalupe gestatten nun, uns endlich ein wirklich anschauliches Bild von der Persönlichkeit dieses wirklich hervorragenden niederländischen Meisters zu machen. Wir teilen hier kurz die Ergebnisse der Untersuchungen der beiden Mönche mit.

Anequin Egas hieß mit seinem vollen Namen Anequin (Hänschen) Egas Cueman (= Coiman? Die eigenhändige Unterschrift lautet stets *Cueman*, in einem anderen Dokument liest man *Coman*). 1458 war der Meister schon Bürger von Toledo und dort ein so geschätzter Meister, daß sein Ruf bereits nach Guadalupe gedrungen war. Guadalupe hat ja von jeher rege künstlerische Beziehungen zu Toledo unterhalten und sich mehr wie einmal einen Meister von dorther verschrieben. (U. a. sollte auch Greco eine große Arbeit, die Gemälde des Hochaltars für die Klosterkirche, ausführen; doch gelangte der bereits abgeschlossene Kontrakt nicht zur Ausführung.) Am 5. November 1458 schloß »Meister Egas Coman« einen Kontrakt mit dem Prior des Klosters, Don Fray Gonzalo de Illescas, Bischof von Córdoba, zur Ausführung des Grabmals dieses Priors. (P. Illescas hatte ursprünglich den berühmten Goldschmied Fray Juan de Segovia »el platero«, der als Laienbruder zu Guadalupe war, mit der Herstellung der Pläne betraut. Diese lagen am 15. Oktober 1458 vor.) Das Grabmonument des 1464 verstorbenen Priors war wohl 1460 schon vollendet. Es ist leider nicht sonderlich gut erhalten, weder die Grabstatue, noch die Engel, noch die Heiligen Augustin und Hieronymus auf den Schmalseiten des Sarkophags, aber man kann doch noch etwas von der einstigen Schönheit des Werkes, der Feinheit der Ausführung spüren.

Dieses wohlgelungene Werk veranlaßte einen kastilischen Edelmann, Alonso de Velasco, die plastische Ausschmückung seiner Grabkapelle in Guadalupe, der Capilla Sa. Ana in der Klosterkirche, gleichfalls Meister Egas zu übertragen. Die Verhandlungen bis zum endgültigen Kontrakt scheinen ziemlich lange gedauert zu haben, denn die Zeichnungen des Egas, die sich uns glücklicherweise erhalten haben, sind z. T. sicher vor Abschluß des Kontraktes am 12. September 1467 entstanden, vor allem die mit dem Grabmal des liegenden D. Alonso. Die Mönche vermuten, wohl mit Recht, daß diese Entwürfe schon kurz vor 1464 entstanden sind. Die drei wieder aufgefundenen Blätter, alle drei Federzeichnungen, jede signiert Egas cueman, zeigen neben dem ersten Grabmalsentwurf eine Skizze für die Deckendekoration der Kapelle und für den einen, eine Standarte haltenden, von Baldachin und Fiale bekrönten Engel. Ob für Velascos Gattin, Da. Isabel de Cuadros, in diesem ursprünglichen Plan ein dem des Gatten analoges Grabmal vorgesehen war oder nicht, muß dahingestellt bleiben. An Stelle des von drei Löwen getragenen Wandgrabes (auf der Vorderseite des Sarkophages halten zwei Engel das Familienwappen, auf dem Sarkophag liegt der Ritter schlafend mit gefalteten Händen, über ihm ein fliegender Engel mit dem eigenen Wappen; das Ganze wird bekrönt von musizierenden Engeln) trat in den endgültigen Kontrakt das Doppelgrabmal, das das Ehepaar

1) El maestro Egas en Guadalupe. Estudio basado in documentes y dibujos in editos por los RR. PP. German Rubio é Isidoro Acemel . . . con unas palabras de introduccion por D. Elias Tormo. Madrid (Hauser y Menet) 1912. (Als Sonderdruck aus dem Boletin de la Sociedad Española de Excursiones.) 3 Pesetas.

kniend im Gebet zeigt, nach dem Altar hingewendet (die älteste Vorstufe für die berühmten Grabmäler Karls V. und Philips II. im Eskorial), begleitet von dem Knappen, über ihnen zwei fliegende Engel mit dem Wappen, oben als Bekrönung eine sitzende hl. Jungfrau mit dem Christkind und musizierende Englein. Egas sollte die Arbeit bis Ende April 1468 schon vollenden. In der Tat ging er mit großem Eifer an das Werk und hatte es bis zu jenem Zeitpunkte trotz einer ganzen Reihe von Zutaten, die im ursprünglichen Vertrag nicht vorgesehen waren, schon sehr weit gefördert. Da kam es zu einer Unstimmigkeit zwischen Künstler und Auftraggeber — Egas reiste offenbar nach Toledo zurück und die endgültige Fertigstellung blieb aufgeschoben. In seinem im April 1476 in Sevilla abgefaßten Testament regelt Velasco diese Angelegenheit. »Egas Cuyman maestro mayor de la iglesia de Toledo« soll das noch immer unvollendete Grabmal fertigstellen. Im September des nächsten Jahres starb Velasco. Zu diesem Zeitpunkt oder wenigstens sehr bald danach scheint Egas seine Arbeit zu Ende geführt zu haben, denn die Witwe läßt nunmehr die Bemalung der Statuen ausführen. Die sehr detaillierte Beschreibung dieser von Da. Isabel de Cuadros gewünschten und sicher unter des Meisters Egas Aufsicht ausgeführten Malereien ist in jeder Hinsicht von größtem Interesse.

Leider ist von dieser Bemalung nur noch wenig erhalten, die beiden stehenden Engel befinden sich nicht im besten Erhaltungszustand, das eigentliche Grabmal aber ist sonst gut erhalten und gibt einen ausgezeichneten Begriff von der höchst lebensvollen Kunst des Meisters, der ebenso durch die Natürlichkeit der Porträtfiguren wie durch den Liebreiz der Madonna und der Englein uns zu fesseln versteht.

Egas hat dann noch ein Grabmal in der Klosterkirche zu Guadalupe geschaffen, das aber durch den Vandalismus, die Pietätlosigkeit der Churrigueraepoche im 18. Jahrhundert zerstört worden ist. Wie die Padres Rubio und Acemel herausgefunden haben, schuf Egas nach Vollendung des Valescograbmals in den Jahren 1477 und 1478 im Auftrag des Bischofs von Zamora, D. Juan de Meneses, für die Begräbnisstätte der Familie Alvares de Meneses in Guadalupe das Grabmonument des Vaters des Bischofs, D. Fernando Alvares de Meneses, der Corregidor von Talavera de la Reima gewesen war.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der als Autor aller dieser Arbeiten genannte Meister Egas Cuiman, Maestro Mayor der Toledaner Kathedrale, kein anderer ist, als Anequin Egas, der Stammvater der Familie, der in all seinen Werken seine niederländische Eigenart unverfälscht bewahrt hat, während die Söhne und Enkel des Meisters sich stark hispanisierten und die Vorkämpfer des plateresken Stiles in Kastilien geworden sind. *August L. Mayer.*

LITERATUR

Richard Ernst, *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts.* Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. VI. Prag 1912, Verlag der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft in Böhmen.

Von der Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts ist in Böhmen mehr erhalten als irgendwo diesseits der Alpen, und da es an gleichzeitigen Wandmalereien und Miniaturen dort nicht fehlt, bietet sich die seltene Möglichkeit, eine inhaltsreiche Vorstellung von der Kunst aus so früher Zeit zu gewinnen, ähnlich wie in Florenz oder in Siena.

Die Bemerkungen in den Handbüchern lassen von diesem Reichtume wenig ahnen. Durch die ausdauernde Arbeit eines jüngeren Gelehrten wird uns eine Publikation beschert, die auf 60 Tafeln (brauchbaren Lichtdrucken) den größten Teil der erhaltenen böhmischen Tafelbilder des 14. Jahrhunderts enthält.

Das Material ist überraschend reich, sorgfältig überall in dem Lande aufgespürt und mit scharfem stilistischen Blicke geordnet.

Der Herausgeber unterscheidet drei Stilarten. Eine Gruppe, die sich an die vergleichsweise gut bekannten Schöpfungen des Theodoricus in Karlstein anschließt, läßt er beiseite. Die beiden anderen Gruppen führt er annähernd erschöpfend vor, nämlich zuerst die Bilder, die stilistisch mit der Glatzer Madonna im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zusammengehen. Dies scheint die älteste Gruppe zu sein. Und ihre am meisten altertümlichen Glieder mögen noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Dann die dritte Gruppe (als zweite werden die nicht abgebildeten Theodoricus-Tafeln angesehen) minder fest geschlossen und wohl in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts und noch später entstanden. »Der Meister von Wittingen und sein Kreis«: so ist der Abschnitt überschrieben, in dem die Werke der 3. Gruppe besprochen werden.

Die Kritik muß erst lernen, sich auf dieser Stilstufe zu betätigen. Vermutlich wird es mit der Zeit gelingen, in der 3. Gruppe Meisterindividualitäten zu scheiden.

Weniger befriedigend als die erfolgreiche Sammlung und die scharfsichtige Ordnung des Materials ist der Text. Nicht nur, daß die Darstellung an Unübersichtlichkeit leidet, der Verfasser hat die — freilich schwere — Aufgabe nicht gelöst, das Besondere dieser und jener Gruppe auszudrücken. Wenn vom Schriftsteller gefordert wird, er solle ein jedes Ding so bezeichnen, daß seine Worte auf kein anderes Ding zutreffen, so hat der Verfasser sich diesem Ideale, das gewiß ein Ideal für den Kunstschriftsteller ist, nicht sichtbar genähert.

Der Herausgeber verspricht auf dem Felde der böhmischen Kunst weiter zu arbeiten, er scheint sich den Buchmalereien mit seinen Erfahrungen aus dem Studium der Tafelbilder zuwenden zu wollen. Nach dem, was die vorwiegende Mappe bietet, haben wir eine erhebliche Bereicherung unseres Wissens von seiner Seite zu erwarten. *Max J. Friedländer.*

L'arquitectura Romànica a Catalunya per *J. Puig y Cadafalch, Ant. de Falguera, J. Goday y Casals.* Vol. I. L'arquitectura romana u. christiana prerroniànica 469 S. gr.-8°, 470 Abb. 20 ptes. Vol. II. del segle IX. al XI. 640 S. 509 Abb. 25 ptes. Barcelona, Institut d'estudis Catalans, 1911.

Wir haben hier ein gediegenes, in jeder Hinsicht ausgezeichnetes Werk vor uns, welches alle römischen und romanischen Denkmäler Kataloniens in kritischer und systematischer Geschichtsdarstellung umfaßt, wobei die reichen älteren archäologischen Forschungen, die Funde und Sammlungen und die Ergebnisse der neuesten Ausgrabungen und Wiederherstellungen verarbeitet sind. Um es gleich vorweg zu sagen, handelt es sich nicht um Kunstwerte ersten Ranges, um weltbekannte oder bahnbrechende Bauten von originalem Wert, vielmehr meist um Trümmer, Ruinen und Denkmäler kleiner und kleinster Art, die ihre Ableitung von außen nicht verleugnen. Denn die Provinz steht über das Meer den Einflüssen von Südfrankreich, Italien, Afrika und dem ferneren Osten offen und die Verfasser haben mit Eifer diesen Zusammenhängen nachgespürt. Keltisch-iberisches Werk läßt sich glücklicherweise noch in Stadtbefestigungen, so in dem bedeutenden Mauergürtel von Tarragona nachweisen. Dann hat sich die römische Provinzialkunst mit all ihren Bauten öffentlicher und privater Art breit gemacht. Tempel, Theater, Amphitheater und

Zirkusse, Bäder, Stadtmauern, Tore sind (meist sehr zerstört) in Barcelona, Tarragona, Vich, Sagunt, Merida u. a. vorhanden, deren Verständnis durch gute Rekonstruktionen gefördert wird. Von Grabmälern ist ein kleines Tempelchen in Fabara und der »Turm der Scipionen« in Tarragona bemerkenswert. Dazu einige Sarkophage von guter römischer Arbeit, denen sich zahlreichere, aber geringere christliche anreihen. Ein schlichter Triumphbogen steht gut erhalten in der Ebene von Barà, ein anderer ruinenhaft vor der kühnen Brücke von Martorell. Das Imposanteste ist aber der Aquädukt von Tarragona. Archäologische Ausbeute lieferte die 1908 ausgegrabene Griechenstadt Empuries. Was sich aus Inschriften und Schriftquellen über die Organisation des Bauwesens und der Gewerke erschließen ließ, ist sehr lehrreich, ebenso die Betrachtung der Technik (Steinbrüche, Brennöfen), die Behandlung der »Ordnungen« und die Mosaiken, die hier fast nur geometrisch sind.

Von altchristlichen Basiliken sind nur dürftige Spuren erhalten. Zahlreicher und merkwürdiger sind die westgotischen: So bescheiden! Raumgefühl und Technik sind fast ganz geschwunden: Innen Keller, außen erbärmliche Steinhaufen. Aber das Wollen und die Ideen machen sie interessant, die wechselnden Grundrisse, die Wölbung mit Tonnen über Gurten, die Vierungskuppeln mit Laternen. Eine famose Gruppe liegt in Tarrassa nebeneinander, eine (verstümmelte) Basilika, eine Taufkirche, eine Kreuzkuppelkirche (S. Maria). Dann kommen noch kleinere aus der Maurenzeit mit Hufeisenbogen, einschiffig, wahre Steinhütten. Nur das Glockengiebelchen erinnert noch an die Bestimmung.

Im 10. und 11. Jahrhundert vollzieht sich die Verkirchlichung des flachen Landes durch ein Zusammenwirken des Adels, des Klerus und des Mönchtums. Wieder überrascht der Reichtum der Grundrisse und Gruppierungen; Kreuzformen in allen Spielarten, Dreiapsidenschlüsse, Pfeilerbasiliken mit und ohne Vierungskuppel, Rundkirchen, einschiffige mit Kleebogenchor gehen nebeneinander her, nun fast ausnahmslos gewölbt. Krypten, Glockentürme, Vorhallen, Kreuzgänge kommen von Südfrankreich oder der Lombardei. Und allmählich gleicht sich auch das Äußere durch bessere Technik und Gliederung dem europäischen Stile an. Bedeutende Erscheinungen sind die fünfschiffige Klosterkirche von Ripoll nach dem Muster von Alt S. Peter in Rom (!), die Burgkirche von Cordona, S. Miquel de Cuixa mit siebenteiligem Staffelchor, Sant Pons de Corbera, mit einer Steintreppe, die außen hinauf auf den Cimboro führt. Die Mehrzahl der Land- und Bergkirchen beharrt indes auch jetzt noch bei der kleinen, bäuerlichen Form, die sich dem Steingeröll der Landschaft so stilverwandt einfügt. Im Bauschmuck und in den Ausstattungen finden sich manche Merkwürdigkeiten, die den Archäologen interessieren werden, z. B. zwei Apsiden mit voller Bemalung (II. 562). Auch einige Burgruinen sind vorhanden. Wertvoll ist die Fülle der Abbildungen, Grundrisse und isometrischen Perspektiven. Ein Band über die Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts ist noch zu erwarten. *Bergner.*

Leo Balet, *Schwäbische Glasmalerei.* Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1912.

Es ist sehr erfreulich, daß man dem lange etwas vernachlässigten Gebiet der Glasmalerei in neuerer Zeit erhöhte Aufmerksamkeit schenkt und vor allem das in den Museen aufgespeicherte Material in Katalogen verarbeitet. Vor dem Berliner Katalog ist noch der Katalog der Stuttgarter Altertümersammlung als pompöser, gut ausgestatteter Band erschienen, der Leo Balet zum Verfasser hat. Die Stuttgarter Glasgemäldesammlung ist nicht allzu bedeutend, enthält aber immerhin ein paar hervorragende Stücke, wie die interessanten romanischen Verglasungen aus der Benedektinerkirche zu Alpirsbach, die an den Anfang des 15. Jahrhunderts datierten Glasmalereien aus dem Chor der Kirche zu Stöckenburg und die Frührenaissance-Fenster aus Heiligkreuztal, die nach Entwürfen des Meisters von Meßkirch gefertigt sind. Von den Arbeiten der Kabinettsmalerei sind besonders hervorzuheben die Serie der runden Wappenscheiben des Hausbuchmeisters und außer einigen hübschen Schweizer Stücken die Arbeiten der im 17. Jahrhundert in Schwaben ansässigen Glasmalerfamilie der Maurer, die neben den anderen barocken Scheiben schwäbischer Provenienz einen willkommenen Beitrag zu der Geschichte der deutschen Glasmalerei nach der Renaissance bilden. Da das im Lande verstreute Material von der neueren Kunstgeschichte nur wenig verarbeitet ist, wird die Katalogisierung einer bestimmten Sammlung, wenn sie nicht ausschließlich lokalgeschichtlich ist, nach der Seite der stilkritischen Untersuchung, gelegentlich auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen. In Erkenntnis dieser Tatsache hat Balet der Beschreibung der Museumsstücke eine ausführliche kunstgeschichtliche Abhandlung über die schwäbische Glasmalerei vorangehen lassen, die auch ein kurzes Verzeichnis aller in Württemberg vorhandenen Glasgemälde bringt. Vor allem der schwäbischen Glasmalerei von 1300—1450 widmet der Autor eine eingehende Untersuchung, indem er das vorhandene Material in drei Gruppen, die oberschwäbische, die Eßlinger und die württembergisch-fränkische Schule einteilt, deren Eigenheiten er genauer charakterisiert. Sehr eingehend sind auch die bis auf ein Fragment verloren gegangenen Glasgemälde im Kloster Hirsau gewürdigt, die durch Lessing eine besondere Berühmtheit erlangt haben. Die durchaus sachlich und sorgfältig behandelte Arbeit bildete eine sehr gute Grundlage für eine monumentale Publikation der schwäbischen Glasgemälde überhaupt. — In bezug auf eine S. 34 der Einleitung gemachte Bemerkung, daß von Sebastian Daig kein Glasgemälde erhalten ist, möchte ich bemerken, daß Glasmalereien dieses Mannes in der Tat sich in der Sammlung des Klosters Maihingen bei Nördlingen erhalten zu haben scheinen, über die ich einmal in der Schnütgenschen Zeitschrift für christliche Kunst 1909 berichtet habe. Diese Arbeiten tragen unverfälscht den Charakter der Daigschen Kunst, wie wir sie aus seinen Gemälden kennen. Daß Daig an den Heiligkreuztaler Tafeln in Stuttgart beteiligt gewesen ist, dafür fehlen allerdings jedenfalls zunächst die Beweise. *Schinnerer.*

VERMISCHTES

Ein **städtebaulicher Fortbildungkursus für Techniker und Verwaltungsbeamte** wird vom 30. Juni bis zum 12. Juli an der Technischen Hochschule in Danzig-Langfuhr unter der Leitung des Geheimen Baurates Prof. Gerlach stattfinden.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 37. 13. Juni 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 38, erscheint am 27. Juni



Wilhelm Leibl: Pallas Athene. 563 : 452 mm

EIN UNBEKANNTES JUGENDWERK LEIBLS

Das Werk Leibls ist durch die Arbeit der Kunstgeschichte so vollständig bereits festgelegt, daß jede Bereicherung von Bedeutung ist. Es ist bekannt, daß Leibl besonders von seinen Jugendarbeiten alles vernichtete, was er nicht für gut hielt. Der hier abgebildete Athenekopf ist gerettet worden. Er befindet sich in Münchner Privatbesitz und ist durch die Künstler Luitpold Faustner und Splitgerber völlig sicher verbürgt. Leibl malte das Bild im Jahre 1864 in einer Mittagspause an der Münchner Akademie als Schüler von Anschütz. Zu der Ungewohntheit des Sujets an sich kommt noch die überraschende Malart. Das Bild ist, fein den graugelben Ton haltend, flott und breit heruntergehauen. Der Hintergrund, der natürlich ohne weiteres entfernt werden kann, stammt von anderer Hand. Jedenfalls verdient das Stück große Bedeutung. Selbst in der einzigartigen, großen Leiblsammlung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln findet sich kein ähnliches Werk aus dieser Zeit. *DR. KONRAD WEINMAYER.*

WIENER BRIEF

Die diesjährigen Frühjahrsausstellungen der einzelnen Künstlervereinigungen zeigen das seit langer Zeit gewohnte, nur wenig veränderte Gesicht, das aber durch diese Tatsache allein, durch das Sich-nicht-ändern, gealtert erscheint. Die einzelnen Vereinigungen sind offenbar so fest von der Höhe und Güte der Leistungen ihrer Mitglieder überzeugt, daß sie nicht für frische Kräftezufuhr sorgen zu müssen glauben und »neue Leute« nach Tunlichkeit fernhalten. Vielleicht sprechen da auch Gründe anderer als rein künstlerischer Natur mit; vielleicht soll die in Wien ohnehin geringe Kauflust nicht von den bekannten »Namen« abgelenkt werden. So hat sich denn im Künstlerhause und in der Sezession allmählich die Gewohnheit herausgebildet, an den gleichen Stellen immer Bilder der gleichen Maler unterzubringen, so daß man in jeder neuen Ausstellung glaubt, eine alte wiederzusehen und nur durch besonders aufregend schlechte oder geschmacklose Arbeiten aus der gleichmäßigen Ruhe stiller Langweile aufgeschreckt wird. Der Referent, der nicht lokalen Interessen dient und nicht gezwungen ist, die »Entwickelungen«, »Fortschritte« oder »Rückschritte« dieser braven Malermeister zu belauschen und ihnen danach Fleiß- oder Tadelzettel zu verabreichen, hat bei diesen sich ewig wiederholenden Kunstjahrmärkten wenig Gelegenheit, einem weiteren Kreise irgend etwas Beachtenswertes mitzuteilen. Die auf diesen Ausstellungen vertretene österreichische Kunst steht außerhalb der die gebildete europäische Welt bewegenden Kunstinteressen; sie hat einen weltabgeschiedenen, provinziellen Charakter; sie ist »Heimatkunst« im schlechten Sinne des Wortes. In Wien kämpft man noch heute um die Daseinsberechtigung des Impressionismus, der in anderen Ländern bereits als eine historische abgeschlossene Epoche betrachtet wird. Hier können es die Kunstreferenten der meistgelesenen Tagesblätter unter dem Beifalle des Publikums noch wagen, Manet, Renoir, Cézanne, Gauguin und anderen Stümperhaftigkeit und Sudelei vorzuwerfen. Und die wenigen »europäischen«, im neuen »Bunde österreichischer Künstler« vereinigten Künstler haben es bezeichnenderweise vorgezogen, ihre erste große Ausstellung nicht in Wien, sondern in — Budapest zu veranstalten!

Das Bedeutendste in der Ausstellung der *Sezession* scheinen mir die Plastiken des Gastes Anton Hanak zu sein, die zum Teil auf den letzten großen Kunstausstellungen in Rom und Dresden zu sehen waren. Dieser junge mährische Bildhauer vereinigt in eigenartiger Mischung eine große Kraft starker und monu-

mentaler Gestaltung mit einem unendlich feinen differenzierten Gefühl für die zartesten Schwellungen und Senkungen der Epidermis. Diese Feinfühligkeit unterscheidet ihn von Metzner, bei dem die architektonisch-ornamentalen Absichten vielleicht zu sehr im Vordergrunde stehen. Hanak hingegen ist der »reine Bildhauer« ohne architektonische oder kunstgewerbliche Nebenabsichten, der Bild*hauer* im eigentlichen Sinne des Wortes, dem ein schönes Stück Stein seinen Formenwillen auslösen kann. Daher haben seine Werke alle etwas so urwüchsig Starkes und dabei doch wieder kindlich Naives, Weiches. Von seinen Arbeiten sind der »Gigant«, »Abschied« (unvollendet), der mit dem Reichelpreis gekrönte Brunnen, »Das Kind über dem Alltag«, und zwei Porträtbüsten ausgestellt.

Unter den Malern zeigen Grom-Rottmayer, Harlfinger und vor allem Hänisch Bilder von hoher Qualität. Hänischs Landschaften und Stilleben bedeuten in ihren mit fließendem Pinsel hingestrichenen leuchtenden Farben Genüsse für ein farbenfrohes Auge. Es ist nicht zu übersehen, daß er manches von van Gogh gelernt hat — eine Konstatierung, die der angesehene Künstler wahrscheinlich entrüstet als beleidigend zurückweisen würde. Ein paar Bilder von Oswald Roux (der in den Bahnen des stärkeren Andri geht) sind nennenswert. Viktor Hammer, der im Vorjahre zum ersten Male mit einer Reihe kleiner, vortrefflicher Porträts vor der Öffentlichkeit erschien, hat auch heuer ein paar sehr gute Bildnisse ausgestellt. Die Sezession hat diesmal einen Versuch gemacht, die großdekorative Malkunst zu fördern, indem sie eigene Räume einzelnen Malern zur einheitlichen Ausgestaltung überließ: Grom-Rottmayer und Harlfinger haben zusammen einen »kleinen Festraum für einen Familiensitz« geschaffen, der bestimmt ist, »bedeutungsvollen Vorgängen im Leben der Familie als Rahmen zu dienen«, Otto Friedrich hat in einem »Vorraum zu einem Musikzimmer« einen »Rhythmen«-Zyklus gemalt. Beide Versuche müssen als gänzlich gescheitert bezeichnet werden. Es sind Aufgaben, die weit über die Kraft der Begabungen hinausgehen. Es ist ein bedauerliches Mißverständnis, das zwei in ihrem bestimmten Gebiete so tüchtige Maler wie Grom-Rottmayer und Harlfinger veranlaßt hat, einen Versuch zu wagen, der ganz und gar außer ihrer Domäne liegt und dessen völliges Versagen sie der Lächerlichkeit preisgibt. Davon wollen wir gar nicht sprechen, daß die beiden »Räume« auch als architektonische Gebilde absolut verunglückt sind. Es waren zwei ganz unnötige Experimente. Unbegreiflicherweise ist Friedrich für sein »Rhythmen«-Zimmer der Reichelpreis, der höchste in Österreich zu vergebende Preis, verliehen worden, eine Auszeichnung, die z. B. Gustav Klimt niemals zuteil geworden ist.

Das Künstlerhaus hat sich ein Verdienst dadurch erworben, daß es dem obdachlosen »*Hagenbund*« (dessen im Vorjahre plötzlich geräumtes Haus bis heute noch immer nicht demoliert wurde) einen der großen Parterresäle in kollegialer Weise zur Verfügung gestellt hat. Durch geschickte Einziehung von Scherwänden sind eine Reihe kleiner Räume gewonnen worden, die eine Kollektion von 130 Arbeiten bequem unterzubringen gestatteten. Besondere Hervorhebung verdienen die ganz prächtigen Holzplastiken (»Tanzende Faune«, »Panther«, »Malaiischer Bär«) von Franz Barwig, der durch eine gar nicht schematisierende und doch starke Stilisierung die bedeutendsten Wirkungen hervorzurufen versteht. Weniger Geschmack vermag ich seinen, Konrad Meitschen Figürchen allzu stark anempfundenen, kleinen figuralen Holzstatuetten abzugewinnen. Der starke tschechische Bildhauer Jan Stursa, von dem in früheren Aufsätzen manchmal berichtet werden konnte, ist diesmal nicht ganz seiner Bedeutung entsprechend vertreten. Unter den Malern (und Graphikern) interessiert diesmal wieder Oskar Laske an erster Stelle, wie schon in den letzten Ausstellungen des Bundes. Dieser Architekt, der sich ganz der Malerei und Zeichnung zugewendet hat, bringt von der Architektur die fabelhaft sichere Komposition der Raum- und Figurenmassen, das souveräne Schalten mit dem stark betonten Detail, das doch in der Gesamtwirkung restlos aufgeht, her. Dabei verfügt Laske über eine so außerordentlich reiche und lebendige, manchmal groteske und skurrile Phantasie, daß man unwillkürlich immer wieder an seine niederländischen Geistesverwandten des 16. Jahrhunderts, an den Bauernbreughel und an Hieronymus Bosch denken muß. Die großen Bilder »Die Pest«, »Der heil. Franziskus von Assisi predigt den Vögeln« und »Die Schwabenhochzeit« sind exzeptionelle Arbeiten eines ganz selbständigen Kunsttemperamentes, das, in ruhiger Entwickelung begriffen, Bedeutendes verspricht. Schließlich möchte noch die Reihe von »Skizzen aus Ceylon« vom Prager Otto Nejedly zu nennen sein, deren schöne, von Gauguin ausgehende Farbenkompositionen die Erwartung wecken, einmal größere Bilder in dieser Art zu sehen.

Die große Bedeutung des Hagenbundes für das Wiener Kunstleben war darin gelegen, daß er zahlreiche Gäste in seinen Räumen aufnahm und so das Publikum mit interessanten Persönlichkeiten, Künstlergruppen, ja ganzen Nationen (Norwegerausstellung) bekannt machte. Seit seine Tätigkeit lahmgelegt ist, bleibt diese Aufgabe nur mehr den Kunsthandlungen überlassen. Miethke und Arnot haben sich besondere Mühe gegeben, zwei sehr schöne Ausstellungen französischer Künstler des 19. Jahrhunderts zusammenzubringen. Bei Miethke konnte man neben Arbeiten von Manet (Skizze zur Erschießung Maximilians), Pissarro, (»Bauernhof« von 1876, von dem klare Linien zu Cézanne hinübergehen), Monet, Boudin und anderen, besonders gut Renoir in allen Stadien seiner Entwickelung studieren, von den Bildern der frühen siebziger Jahre mit ihrem noch schweren und trüben Ton über die herrlichen, in klare Farbflecken zerlegten Landschaften der achtziger Jahre, in denen die Luftstimmung so unübertrefflich gemalt ist, zu den Arbeiten der letzten zwei Jahrzehnte, wo aus dem Farbenanalytiker sich der Synthetiker gebildet hat, der auf plastische Geschlossenheit der Figur im Raume ausgeht. Die unsagbar zarte und

doch so reife Malkunst dieser späten Bilder, die mit fast unmerklichen Nuancen ganz weniger Farben auskommt, beweist, daß Renoir einer der größten, wenn nicht der größte *Maler* katexochen des 19. Jahrhunderts war, und das in jenem Sinne verstanden, wie etwa Correggio der größte Maler des 16. gewesen ist. Mit diesem hat Renoir auch die Unbekümmertheit um die zeitbewegenden Probleme gemein, die naive sinnliche Freude am blühenden Fleische des Frauenkörpers, das Fernsein aller intellektuellen literarischen Gedanken. Zwei schöne Landschaften von Cézanne gaben der Ausstellung den Abschluß nach oben, während eine interessante »Pietà« von 1850 von Puvis de Chavannes, die noch ganz im Banne der großen italienischen Barockmaler steht, die große französische Historienmalerei repräsentierte. Bei Arnot bildete das große Bild der »Wandernden Musikanten« von Manet (1868) das Zentrum der Ausstellung. Eine schöne Landschaft von Courbet und eine Studie (Albanese) von Delacroix repräsentierten das frühe 19. Jahrhundert, während die Glanzzeit des Impressionismus außer durch das erwähnte große Bild von Manet, durch einen frühen Boudin, durch Bilder von Pissaro, Sisley u. a., besonders gut wieder durch ein außerordentlich schönes Stilleben (1871) und durch ein Porträt der achtziger Jahre von Renoir vertreten war. Von jüngeren Künstlern erschienen Cézanne mit dem kraftvollen Porträt von Valabrègne und Gauguin mit einer späten Landschaft in Tahiti.

Vor der Franzosenausstellung hatte der Sammler Dr. Oskar Reichel-Wien den größten Teil seiner Sammlung bei Miethke dem Publikum gezeigt. Außer einigen Bildern der Wiener Jüngsten (leider waren die Bilder, die Reichel von Kokoschka besitzt, nicht ausgestellt) interessierte vor allem der Hauptstock der Sammlung, eine große Anzahl Bilder, Studien, Zeichnungen des österreichischen Malers Anton Romako (1834—89), der bei Lebzeiten verlacht wurde und oft dem Verhungern nahe war und auch nach seinem Tode lange verkannt wurde, bis man sich seit ein paar Jahren für seine Kunst zu interessieren und ihn zu sammeln begann. Bei Dr. Reichel nun kann man Bilder aus allen Perioden des merkwürdigen Künstlers sehen, der Schüler Rahls an der Wiener Akademie war und dessen erste Bilder an diesen erinnern. Je älter er wird, besonders aber seit seinem römischen Aufenthalt (seit 1862) wird die Farbe bei ihm immer mehr ornamental benutzt; kräftige Farben leuchten auf dunklem oder auf gobelinartigem Blumenhintergrund auf. Eine seltsame Mischung von starker Stofflichkeit und mystischer Beseelung hebt diese Bilder aus ihrer zeitgenössischen Umgebung hoch heraus. Daneben gibt es ganz einfache schlichte Landschaften, besonders Alpentäler und Alpenseen, von ihm, von einem so wundervollen Duft in Farbe und Luft, daß man auch hier unter deutschen Malern nur wenig seinesgleichen findet. Dann wieder romantische Bilder, ein »nächtlicher Kampf« zweier Ritter in einer brennenden Stadt, wo das ganze Bild in Farben loht. Gegen Ende seines Lebens wird er, nach einem schnell überwundenen Einfluß von Moreau, ganz hell, flächig, scharf, zeichnerisch. Romako wird in Zukunft von den Geschichtsschreibern der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts mehr beachtet werden müssen, als das bisher geschehen ist.

Vor einiger Zeit fand im Rathause eine Ausstellung der eingelaufenen und jurierten Entwürfe für das Wiener städtische Museum auf der Schmelz statt. Die lange Leidensgeschichte dieses Museums, das ursprünglich auf dem Karlsplatze hätte errichtet werden sollen, wo sich um das Projekt Otto Wagners ein heftiger, noch in aller Erinnerung stehender Kampf erhob, scheint ihrem Ende zuzugehen. Man ist aus verschiedenen Gründen dazu gekommen, das Museum auf dem ehemaligen Friedhofe auf dem aufgelassenen Exerzierplatze der »Schmelz«, weit draußen an der Peripherie der Stadt, zu errichten, ein Gedanke, der museumstechnisch nicht gerade sehr glücklich erscheint. Diese Idee hätte einigermaßen glücklich genannt werden können, wenn es gelungen wäre, wie es beabsichtigt war, dort draußen eine Art Kunstzentrum zu schaffen, indem man die Akademie der bildenden Künste und das projektierte Staatsgaleriegebäude in der Nähe des Stadtmuseums erbaut hätte. Doch haben sich die beteiligten Kreise mit Recht gegen diese Verlegung von Gebäuden, die mit dem Stadtzentrum durch die mannigfachsten Interessen eng verknüpft sind, an die äußerste Peripherie entschieden gewehrt, so daß man diesen großen Plan fallen lassen mußte. Das Stadtmuseum soll aber doch hinauskommen. Die Jury (an der Prof. Peter Behrens teilgenommen hat und dessen Einfluß wohl manches an dem für Wiener Verhältnisse erstaunlich vernünftigen Urteilsspruche zu verdanken ist) sprach zwei Preise zu je 11000 Kronen dem Projekte des Hofrates Otto Wagner und dem des Assistenten an der Technischen Hochschule Emil Tranquillini und des Architekten Karl Hofmann, zwei Preise zu 8500 Kronen dem Projekte Architekt Lehrmann und Walter und dem des Oberbaurates Baumann, vier Preise zu 3000 Kronen den Projekten Max Hegele, Architekt Viktor Jonkisch, Architekt Payr und Baier, und des Architekten Anton Floderer (Wilmersdorf) zu. Während Wagners Projekt, das als Museumsbau entschieden das bedeutendste und beste ist, den Hauptnachdruck auf die innere Ausgestaltung, auf einen möglichst klaren und praktischen Grundriß und einen bequemen Aufriß verlegt (»Ein Museum soll nichts anderes sein als eine große Vitrine, in der die Gegenstände möglichst gut zur Geltung kommen«), nach außen hin aber sich mit ganz einfachen, architektonisch geschlossenen Ausdrucksformen begnügt, nimmt das andere mit dem ersten Preise gekrönte Projekt Tranquillini-Hofmann zuviel Rücksicht auf ein malerisches, »gemütvolles« Äußere, mit Turm, Giebeln, mit zerrissenen verschiedenartig zerteilten Massen (kurz in der Art des Seidlschen Nationalmuseums), wodurch begreiflicherweise die schöne Übersichtlichkeit im Innern leidet. Dazu kommen dann verschiedene unglücklich verstandene Ideen, so die Rekonstruktion eines vor etlichen zwanzig Jahren demolierten Arkadenhofes eines Bürgerhauses aus dem 16. Jahrhundert, die Übertragung einer Barockkapelle vom »Gürtel« u. a. m. Es ist zu

wünschen, daß Wagners Projekt zur Ausführung kommt, schon um das große Unrecht, das Stadt, Land und Staat diesem großen Künstler seit vielen Jahren durch ständige Ausschaltung seiner Projekte zufügen, wenigstens teilweise gutzumachen.

Aus den öffentlichen Kunstsammlungen ist zu berichten, daß die Neuordnung der Gemäldegalerie, über die bereits zweimal berichtet wurde, rüstig weiterschreitet, und daß vor kurzem wieder zwei weitere Säle und zwei Kabinette, enthaltend den größten Teil der Barockitaliener, dem Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Doch soll darüber noch ausführlicher berichtet werden, bis diese Abteilung gänzlich fertiggestellt sein wird, was bald der Fall sein dürfte, da rührig an den übrigen Sälen gearbeitet wird. Auch über eine sehr wichtige Neuerwerbung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, das kunst- und kulturhistorisch sehr interessante Dubskysche Porzellanzimmer aus Brünn, wird des näheren berichtet werden, wenn die angekündigte Publikation dieses Zimmers durch Regierungs-Rat Folnesics, den Vorstand der keramischen Abteilung des Museums, erschienen sein wird. *O. P.*

NEKROLOGE

× Im jugendlichen Alter von 26 Jahren ist auf einer Studienreise in Jena der Berliner Maler **Hans Bruch**, der zweite Sohn des Komponisten Max Bruch, am 3. Juni an einer Blutvergiftung gestorben. Der außerordentlich begabte Künstler, der am 18. März 1887 geboren wurde, studierte an der Berliner akademischen Hochschule, namentlich unter Friedrich Kallmorgen. Er hat sich als Maler wie als Graphiker betätigt und dabei schöne Hoffnungen erweckt. Mit der Radierung eines alten Städtchens tauchte Hans Bruch zuerst 1908 in der Großen Berliner Kunstausstellung auf, wo er seitdem jährlich mit neuen Arbeiten erschien. In diesem Sommer hat er dort ein neues Werk ausgestellt: »Heimkehrende Ziegen«, ein Bild, das, wie ein ähnliches Motiv im vergangenen Jahre, sich besonders durch die Helle, Luftigkeit und den frischen Vortrag der Landschaft auszeichnet.

PERSONALIEN

Dr. **R. Hedicke** hat sich als Privatdozent für Kunstgeschichte in Straßburg habilitiert mit einer Schrift über »Cornelis Floris und die Florisdekoration«.

Professor **Carl Langhammer,** der bekannte Berliner Landschafter, ist zum Präsidenten für die nächstjährige Große Berliner Kunstausstellung gewählt worden. Langhammer war bekanntlich bereits vor zwei Jahren Präsident der Ausstellung.

München. Mit Gabriel v. Seidl verliert auch das Deutsche Museum in München den Meister, der den großen neuen Bau für die Sammlungen auf der Kohleninsel entworfen und die architektonische Leitung der Ausführung in Händen hatte. Der Vorstandsrat des Deutschen Museums hat nunmehr beschlossen, Professor **Emanuel v. Seidl,** den Bruder des Verstorbenen, mit der Weiterführung zu betrauen.

Zum Konservator der Kunstsammlungen von Teylers Museum in Haarlem ist an Stelle von John F. Hulk, der aus Gesundheitsrücksichten von dem Posten zurückgetreten ist, **H. Buisman** aus Rotterdam ernannt worden; er ist Maler, wie sein Vorgänger.

WETTBEWERBE

Die Ausstellungsleitung der **Internationalen Buchgewerbeausstellung Leipzig 1914** hat keinen der beim **Wettbewerb für ein Plakat** eingegangenen ca. 600 Entwürfe zur Ausführung für geeignet gefunden, sie hat sich mit Professor *Walter Tiemann* in Leipzig in Verbindung gesetzt und ihn mit dem Entwurf eines neuen Plakates beauftragt. Dieser Entwurf ist so vollkommen gelungen, daß er einstimmig gewählt und als Plakat für die Buchgewerbeausstellung erworben wurde. Das Plakat, das im Motiv durchaus originell und überraschend ist, zeigt einen kraftvollen Jüngling mit einer brennenden Fackel, der auf einem Greif, dem guten, alten Buchdruckerzeichen, durch die Lüfte zur Erde hinabfliegt. Es ist in drei Farben gehalten und stellt eine glückliche Verbindung zwischen einem graphischen Kunstblatt und einem Plakat dar, die von außerordentlich lebendiger Wirkung ist. Auch die Schrift ist ungemein klar und wirksam.

DENKMALPFLEGE

In der letzten Sitzung der Provinzialkommission für **Denkmalpflege in der Provinz Brandenburg** erstattete der Provinzialkonservator Professor Göcke den Geschäftsbericht über die geleisteten Arbeiten, zum Beispiel an der Oberkirche in Kottbus, der Spreewaldkirche in Werbe, am Rathausgiebel in Frankfurt a. O. Ferner berichtete er über die Fortsetzung des großen Werkes »Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg«, von dem bisher nur ein Viertel erschienen ist. Die Vollendung dürfte erst in zwölf Jahren zu erwarten sein, dann wird aber auch ein Werk vorliegen. auf das die Provinz stolz sein darf. Graf Roedern wünschte eine baldige Bearbeitung von Potsdam, das eine Fülle von Denkmälern biete, schon deshalb, weil manches interessante Denkmal im Straßenbild dem modernen Leben zum Opfer falle. Sodann wurden neue Vorschläge zur Erhaltung von Denkmälern in der Mark gemacht; so plädierte Dr. Behla für die Erhaltung der Laubengänge am Rathaus zu Luckau. Der Provinzialkonservator befürwortete die Erwerbung des Abtshauses in Jüterbog.

DENKMÄLER

+ **München.** Im Beisein des Prinzregenten Ludwig fand am 21. Mai die Enthüllung des von Prof. Heinrich Waderé geschaffenen **Richard-Wagner-Denkmals** neben dem Prinzregententheater statt. Es zeigt den Komponisten leicht zurückgelehnt auf einer Felsbank sitzend, den Körper in einen weiten Mantel gehüllt, den Blick in die Ferne gerichtet. Das Monument hat einen Hintergrund von Bäumen und Buschwerk und ist nicht für eine Ansicht von verschiedenen Seiten gearbeitet. Das Material ist ein gelblich-grau getönter Marmor.

Wien. In der Frage des **Lueger-Denkmals** vor dem Wiener Rathause ist vor kurzem die Entscheidung gefallen. Aus den zehn zum engeren Wettbewerbe eingelangten Entwürfen ist das von Prof. Josef Müllner zur Ausführung angenommen worden, unter dem Vorbehalte, daß er gewisse Abänderungen im Sinne der Wünsche des Denkmalkomitees an seinem Projekte vornimmt. Es erregt allgemein Befremden, daß bei dieser letzten Entscheidung, die für das Wiener Stadtbild von großer Wichtigkeit ist, dem Publikum kein Einblick in die eingelaufenen Projekte gewährt worden ist. Auch das zur Ausführung angenommene Projekt ist nicht ausgestellt worden. *O. P.*

AUSSTELLUNGEN

Große Aquarell-Ausstellung Dresden 1913. Seit Jahren veranstaltet Dresden alljährlich irgendeine künstle-

rische Ausstellung. Liegt keine größere Ausstellung im städtischen Ausstellungspalast vor, so tritt der Sächsische Kunstverein mit irgendeiner ergänzenden Veranstaltung im akademischen Ausstellungspalast in die Lücke. In diesem Jahre veranstaltet er zum drittenmal eine große Aquarell-Ausstellung mit einem internationalen Einschlag. Der gute Erfolg der beiden ersten gleichartigen Unternehmungen hat das Direktorium ermutigt, auf dem Wege weiterzugehen und die Wassermalerei, die sonst in den Ausstellungen immer mehr geduldet ist, zum alleinigen Gegenstand der Ausstellung zu machen. Das Unternehmen kann als geglückt bezeichnet werden, wozu die Art der Vorbereitung mit beigetragen hat. Denn die Gemälde wurden nicht lediglich durch die Jury in Dresden ausgewählt, sondern zum größeren Teile durch die Abgesandten des Vorstandes, die zu je zwei einzelne Künstler in den deutschen Kunststädten aufsuchten und an Ort und Stelle auswählten, was sie für die Ausstellung geeignet hielten. So gewann man manches Kunstwerk, das sonst wohl nicht erschienen wäre. Vielleicht hätte der Ertrag indes noch reicher sein können. Zu diesen ausgewählten Bildern kamen dann noch die eingesandten, aus denen die Jury schon wegen Mangel an Raum einige Hundert aussondern mußte. Trotzdem und obwohl die reinen Schwarzweiß-Blätter diesmal von vornherein ausgeschlossen waren, überschreitet die Zahl der ausgestellten Werke mit 1034 Nummern die der voraufgehenden Ausstellung im Jahre 1911 um rund 300 Stück.

Vertreten sind Dresden, Berlin, München, Karlsruhe, Stuttgart, Leipzig, Weimar, Wien, Paris, London, die Schweiz, Schweden, Polen und Rußland. 284 Werke — mehr als der vierte Teil der Gesamtheit — entfallen auf Dresdner Künstler.

Obwohl eigentliche Schlager, Werke, die sich aus der Masse der übrigen durch ihre ganz besondere Bedeutung herausheben, diesmal so gut wie gänzlich fehlen, so ergibt die Ausstellung in der Helle und Farbigkeit der Bilder ein vorteilhaftes Gesamtbild, das noch durch die eingestreuten plastischen Werke und durch kunstgewerbliche Erzeugnisse kleiner Art gesteigert wird.

Daß die alte, rein lasierende Technik in der Wassermalerei nicht mehr die Hauptrolle spielt, konnte man schon auf den früheren Aquarell-Ausstellungen beobachten: im Format wie in der Farbenkraft streben die meisten Aquarellisten nach den starken und dekorativen Wirkungen der Öl- und Temperamalerei. Lasurfarben treten daher oft in Verbindung mit Deckfarben wie mit Temperafarben auf. Der Erfolg gibt denen recht, die den Vorwurf der Stilmengerei für unerheblich erachten, wenngleich man sich auch mit Recht an vollendeten Erzeugnissen der reinen Aquarelltechnik erfreuen darf.

An erster Stelle dürfen wir vielleicht hervorheben den Bal paré von Johannes Ufer (Dresden), die gelben Rosen und einen weiblichen Akt — arabisches Mädchen — von Hans Unger (Dresden), die kräftig durchgeführten Landschaften von Fischer-Gurig (Dresden), das sonnige Landhaus unter den Kastanien von Max Uth (Berlin), ferner das farbenfrische Bild vom Comersee von Hans Völcker (Wiesbaden), ein straff gemaltes Herrenbildnis von Kurt Nessel, einem Schüler Otto Gußmanns, die dekorativen Aquarelle einiger Wiener Künstler und die wirkungsvollen Tierbilder — Pelikane und Exotischer Tierfries von dem soeben verstorbenen Münchner Paul Neuenborn, offenbar Ergebnisse eines fruchtbaren Studiums in dem neuen Münchner Tiergarten.

Die farbig reichsten Wirkungen erzielt Robert Sterl (Dresden) mit farbig leuchtenden Bildern russischer Volkstypen, einer kleinen Frühlingslandschaft und zwei zarten und eleganten Konzertbildern aus Rußland. Nahe steht ihm Julius Seyler (München) mit großgesehenen norwegischen Hafenbildern von malerisch knappem Ausdruck.

Die Dresdner Künstler stehen, ohne übrigens vollständig vertreten zu sein, naturgemäß im Mittelpunkte der Veranstaltung. Bemerkenswert ist, wie schon in der vorjährigen großen Dresdner Kunstausstellung, das Vordringen junger Kräfte, die mehr und mehr neben den bewährten und längst berühmten und bekannten älteren Künstlern Fuß fassen. Man sieht, daß sie nicht mehr bloß die Weise ihrer akademischen Lehrer weiterführen, sondern auch alle andern Anregungen der letzten Zeit annehmen und verarbeiten. Nennen wir zunächst die älteren: der Senior der Dresdner Künstlerschaft Gotthardt Kuehl glänzt mit ein paar kleinen Innenraumbildern in seiner geistvollen Lichtmalerei; die Kirchen zu Überlingen und zu Salzburg haben ihm die Motive geliefert. Ganz in der gleichen Weise hat Otto Rossow das Innere einer Kirche in Capri gemalt. Auch Ferdinand Dorsch, der für gewöhnlich größer und meist in Öl malt, verrät in seinem netten Bauernstübchen die Schule Kuehls, die er aber selbständig sehend weiterführt, ebenso Fritz Beckert mit einem sehr lebendig gemalten Blick auf den großen Platz in Trient. Auch verschiedene altmodisch möblierte Zimmer und das in den Farbtönen fein abgewogene Bild einer Gaisblattlaube stammen von Beckert. F. Th. Scholz bringt ein recht modern anmutendes Kaffeehausbild, Wilhelm Claudius neben einigen Blättern, die ihn als bewährten Illustrator zeigen, ein farbig wirksames Stubenbild und zwei Landschaften. Am stärksten unter den älteren Schülern Kuehls und ehemaligen Elbiern ist der schon genannte Johannes Ufer, der von jeher das reine Aquarell gepflegt und technisch immer mehr vervollkommnet hat. Außer seinem Bal paré hat er andere kleinere Innenbilder ausgestellt, die gleichfalls energisch durchgeführte Lichtwirkungen aufweisen, darunter besonders ein Zimmer mit einem musizierenden Paar. Ganz für sich stehen: der scharfsehende Richard Müller mit sicher hingesetzten farbigen Zeichnungen, Wolfgangmüller mit schon bekannten romantischen Stimmungsbildern, Walter-Kurau mit einem guten weiblichen Akt und dem gedämpften Blick aus dem ersten Rang der Dresdner Hofoper und Freiherr von Schlippenbach mit einem dekorativen Stilleben. Noch feiner im Geschmack ist ein Stilleben von Ludwig Muhrmann.

Von der jüngeren Generation bringt Wilhelm Claus fein empfundene Landschaften aus der Lößnitz, E. R. Dietze farbenfrische Aquarelle aus Italien, Erich Buchwald-Zinnwald, Otto Arndt, Otto Lange, Fritz Stotz, jeder Landschaften von individueller Empfindung und persönlicher Darstellungsweise, der letzte zudem ein hell und breit gemaltes weibliches Pastellbildnis. Tönereicher ist ein anderes Damenbildnis in rot von Gustav Meyer-Buchwald. Als feinfühliger Maler zeigt sich Johann Johannsson in einem weiblichen Akt, mehreren lockeren Bildnisskizzen und einem vollendeten weiblichen Bildnis von reifer impressionistischer Malweise in reinen Farben. In derselben Richtung gehen zwei Bildnisse von Müller-Gräfe. Auf modernem Boden stehen ferner die flott und charakteristisch hingeworfenen Gestalten fliehender und tanzender Frauen von Georg Gelbke und zwei stark farbige, in wirksamer Fläche zusammengehaltene Badeszenen von Bernhard Müller.

Unter den auswärtigen Malern finden wir eine Reihe namhafter Künstler, die meist mit alten charakteristischen Werken vertreten sind. So sehen wir von Lovis Corinth flotte Landschaften und einen weiblichen Akt. Ferner sind u. a. mit Landschaften vertreten Leonhard Sandrock, Kallmorgen, Dettmann, Dill und Schönleber, Hans von Volkmann, der greise Hans Thoma. Das russische Ballett hat Ernst Oppler zu einigen klangvollen Szenen die Anregung gegeben. Von Hans R. Lichtenberger ist eine flotte spanische Tänzerin zu erwähnen.

Die Maler des Simplizissimus und der Jugend, denen man ein eigenes Kabinett zugewiesen hat, haben außer Th. Th. Heine und Gulbransson besonders in Paul Rieth einen kraftvollen Vertreter. Von den Badenern ist noch Hermann Göbel mit einer Sommerlandschaft hervorzuheben. Interessant ist es auch, ein Idyll aus Ludwig von Hofmanns früher Zeit kennen zu lernen, das noch nichts von einem späteren dekorativen Schwung verrät, desgleichen ein älteres Bild mit Schafen und Schweinen von Heinrich von Zügel.

Das Ausland zeigt nichts gerade Neues. Am eigenartigsten wirken Ferdinand Hodlers Aquarelle nach seinen bekannten Gemälden der heiligen Stunden, vier Frauen und Rückzug von Marignano; ferner die seltsamen Blumenmädchen aus Parsifal von seinem schweizer Landsmann Ernst Georg Rüegg und der monumental empfundene Verlorene Sohn von dem Züricher Eduard Stiefel. Von Rodin sehen wir zwei anziehende Akte, ebensolche von Jules Pascin, der Belgier Khnopff hat zwei charakteristische Bildnisköpfe beigesteuert, der Neoimpressionist Paul Signac drei frische Landschaften, die in ihrer Art nicht minder allbekannt sind als Carl Larssons schon gezeigte Bilder aus seinem Heim, die in einem besonderen Raum vereinigt sind, und die geschmackvoll gemalten Chrysanthemen von Erneste Filliard und die dekorativen Landschaften von J. Francis Auburtin. Besonderes Interesse erregt endlich eine nachträglich aufgestellte felsige Landschaft in Morgenstimmung von K. F. Bognävski, der zu der jüngeren Generation zu gehören scheint.

SAMMLUNGEN

* **Für die Dresdner Galerie,** und zwar für die moderne Abteilung, soll ein neues Gebäude errichtet und damit das Sempersche Galeriegebäude entlastet werden, so daß dort allein die alten Gemälde in würdiger Weise neu aufgestellt werden können. Die Regierung fordert dazu von der Stadt Dresden 500000 M. Rat und Stadtverordnete sind mit diesem Vorschlag auch ganz einverstanden, nicht aber mit dem Platze, den die Regierung für das neue Galeriegebäude vorschlägt. Nach dem Regierungsvorschlag soll nämlich die Galerie in der Verlängerung des Semperschen Museums nach Westen, also in den Zwingeranlagen zwischen dem Zwingerteich und dem Kgl. Opernhaus errichtet werden. Zweierlei spricht gegen diesen Platz, einerseits nämlich, daß dadurch die prächtigen Zwingeranlagen zerstört würden, und andererseits, daß die Feuersgefahr, die vom Opernhaus ausgeht, durch das neue Gebäude noch vermehrt wird. Überdies sind noch genügend viele andere Plätze, z. B. auf dem Gelände des alten botanischen Gartens und in Dresden-Neustadt vorhanden. Die Stadtverordneten haben in berechtigter Würdigung dieser Umstände beschlossen, zunächst nicht 500000 Mark für den Neubau eines staatlichen Galeriegebäudes für moderne Gemälde, sondern nur 50000 Mark zum Wettbewerb für ein solches Gebäude zu bewilligen, und zwar unter der Voraussetzung, daß für dieses Ausschreiben nicht ausschließlich der Platz am Zwingerteich als Bauplatz bezeichnet, sondern den Architekten freigestellt werde, auch andere geeignete Bauplätze, namentlich solche im Staatsbesitz, z. B. vielleicht den ehemaligen botanischen Garten, in Betracht zu ziehen; ferner die Bewilligung von weiteren 450000 Mark zwar grundsätzlich in Aussicht zu stellen, die endgültige Entschließung darüber aber bis zur Entscheidung über den Bauplatz auszusetzen und schon jetzt der Königl. Generaldirektion der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft mitzuteilen, daß dem Stadtverordnetenkollegium gegen den Bauplatz im Zwinger die ernstesten Bedenken beigehen. Man kann nur wünschen, daß die Königliche Generaldirektion im Interesse des Dresdner Stadtbildes den Bauplatz am Zwinger sofort endgültig fallen läßt. — Die moderne Abteilung in der Dresdner Galerie besteht zu einem Teile aus den Gemälden, die die Galerie-Kommission auf Kosten der vom Landtage bewilligten Ankaufssumme erwirbt, zu einem sehr großen Teile aber aus solchen Gemälden, die der akademische Rat der Königl. Kunstakademie aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung ankauft. Unter diesen letzteren befindet sich eine große Menge Mittelgut, das der Dresdner Galerie keineswegs zum Ruhme gereicht, sondern das Niveau der Sammlung arg herabdrückt. Die verfehlten Ankäufe rühren namentlich daher, daß die Interessen der großen Kunstausstellung in Dresden mit den Interessen der Galerie verquickt worden sind, anstatt daß bei den Ankäufen streng auf Qualität geachtet worden wäre. Schon früher sind daher die Ankäufe aus der Pröll-Heuer-Stiftung von der Kritik streng getadelt worden. Damals aber fand der akademische Rat im Regierungsblatt einen Verteidiger, der die Ankäufe zu decken suchte. Heute, nachdem Dr. Posse die Leitung der Galerie übernommen hat, ist das anders geworden. Posse hält streng auf Qualität, ihm und den übrigen Mitgliedern der Generaldirektion der Königl. Sammlungen, an deren Spitze Staatsminister Dr. Beck steht, sind offenbar die zahlreichen Mittelmäßigkeiten, mit denen der akademische Rat die Dresdner Galerie früher schon und so auch wieder bei der vorjährigen großen Dresdner Ausstellung überschüttet hat, ebenso unerfreulich, wie allen wahren Freunden der Galerie. Dr. Posse hat sich daher mit Recht im vorigen Jahre gegen die Ankäufe gewehrt und hat erreicht, daß die Bestimmungen der Pröll-Heuer-Stiftung geändert worden sind. Fortan bedürfen die Ankäufe aus dieser Stiftung auch der Zustimmung des Galeriedirektors oder der Generaldirektion. Es ist dies im Grunde selbstverständlich, denn schließlich wird für den Stand der Galerie doch niemand anders verantwortlich gemacht als der Galeriedirektor. Begreiflicherweise sucht sich der akademische Rat sein Recht, unabhängig vom Galeriedirektor zu kaufen, zu wahren, aber im Interesse der Galerie ist dringend zu wünschen, daß er damit nicht durchdringt. Die letzten Ankäufe sprechen dringlich für eine Änderung des bestehenden Zustands. Keinerlei Kompromiß darf bei Galerieankäufen mitsprechen, nur die Qualität muß entscheiden.

Das **Berliner Kupferstichkabinett** erwarb u. a. elf radierte Landschaften von Thomas Gainsborough, drei Stücke davon in zwei verschiedenen Zuständen. Die höchst seltenen Radierungen, die sogar den neueren deutschen Handbüchern unbekannt sind, stammen aus der Sammlung H. J. Pfungst in London.

Neues Museum in Haarlem. Das neue städtische Museum in Haarlem, das am 14. Mai vom Minister des Innern feierlich eröffnet wurde, ist in dem ehemaligen reformierten Waisenhaus eingerichtet, einem aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammenden Gebäude, das ursprünglich als Altmännerhaus gebraucht wurde; dasselbe ist um einen fast quadratischen Hof gebaut. Die Haupträume liegen alle gleich hoch und bilden eine durchlaufende Zimmerflucht; sie haben bis auf einen Saal, der Oberlicht empfängt, sämtlich Seitenlicht. Platz ist mehr als genug; auch für etwaige Vermehrungen der Sammlung bleibt Raum; die Gemälde hängen infolgedessen sehr gut. Man braucht sich also nicht mehr den Hals oder die Augen zu verrenken, wie das in dem alten Museum nötig war, wo die Wände mit Bildern so bedeckt waren, daß ein Werk das andere erdrückte und keins, so wie es sich gehörte, zur Geltung kam. Die 425 Gemälde zählende

Galerie wird daher erst in ihrem neuen Heim nach Gebühr gewürdigt und studiert werden können; man ist ganz überrascht, was das Museum an interessanten und schönen Werken alles enthält. — Das Licht ist im allgemeinen günstig; nur in den Kabinetten, wo die Glanzstücke des Museums, die Hals hängen, ist man einigermaßen enttäuscht; hier fällt nämlich das Licht von zwei Seiten ein, einmal kühles Nordlicht aus den Fenstern, und außerdem Licht aus den nicht durch Türen geschlossenen Türöffnungen, die sich in der den Fenstern gegenüberliegenden Wand befinden und die Zugang zu einem hinter den Kabinetten herlaufenden Gang geben; dieses doppelte Licht stört sehr und reicht auch nicht aus; an dunkeln Tagen wird man wohl kaum etwas sehen können; aber hoffentlich ist diesem Übelstand noch auf die eine oder andere Weise abzuhelfen. Was die Ausstattung des Museums betrifft, so ist sie von einer wohltuenden Einfachheit und altmodischen Gediegenheit: getünchte Wände, der untere Teil verschiedentlich mit Holz bekleidet, und Balkendecken, die die einfache Konstruktion offen zeigen. Diese Anspruchslosigkeit der Umgebung, diese Abwesenheit von allem unorganischen Schmuck kommt den Gemälden sehr zugute; durch nichts wird die Aufmerksamkeit abgelenkt oder unser Auge unangenehm berührt; alles fordert zu einem ruhigen und ungestörten Genuß auf. Nur ein paar Räume in dem Hauptgebäude, das über dem hohen Erdgeschoß noch ein zweites Stockwerk trägt, sind anders eingerichtet; diese Räume haben entweder ihre alte Ausstattung beibehalten, wie das ehemalige Regentenzimmer mit seiner in Weiß und Gold gehaltenen Rokokowandbekleidung und seinem Rokokokamin, oder sie sind mit alten Prunkstücken anderer Herkunft, schönen Schränken und Truhen, Tischen und Möbeln, Spiegeln und Stühlen ausstaffiert worden — besondere Erwähnung verdienen die reizenden an den Kaminwänden angebrachten alten Fliesen — und bilden so ein kleines Kunstgewerbemuseum, wie der ehemalige Speisesaal und das anstoßende Zimmer, das mit alter Goldledertapete aus einem Raume des Stadthauses neu ausgeschmückt worden ist. In diesen Zimmern hängen von künstlerischem Standpunkte meistens weniger bedeutsame Werke, ferner Familienporträts oder Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, worunter sich allerdings sehr hübsche Wanddekorationen und zwei reizende Pastelle von Jelgersma befinden. — Die Anordnung der Bilder ist im übrigen möglichst chronologisch; man beginnt bei der Wanderung durch das Museum mit den Romanisten, wie Scorel und Heemskerck, der hier durch neun typische Werke vertreten ist; dann folgen Cornelis Cornelisz, Frans de Grebber, Jan de Bray und die übrigen Meister der Haarlemer Schule, die man nirgends so gut als hier studieren kann, bis man zuletzt zu dem größten von allen, zu Frans Hals kommt. Seine acht Schützen- und Regentenstücke sind auf vier Kabinette verteilt. Zwei hängen einander immer gegenüber, flankiert von kleineren Sachen von Zeitgenossen. Das neue Museum beherbergt jetzt auch einige moderne holländische Gemälde, meistens Aquarelle, unter anderem von Meistern wie Israëls, Mesdag, Bisschop, denen ein besonderes Kabinett eingeräumt ist; in der letzten Auflage des Katalogs sind diese noch nicht beschrieben. Vermehrt ist die Sammlung ferner noch um ein großes Werk von Cornelis Cornelisz, die Hochzeit des Peleus und der Thetis, das sich früher im Mauritshuis im Haag befand und vom Reiche als Leihgabe dem Museum überlassen ist. Übrigens sind noch viele Gemälde, die in dem alten Museum keinen Raum fanden, jetzt zur Aufstellung gekommen. Nach dem neuen Museum sind auch die Schaukästen mit den frühesten Erzeugnissen der holländischen Buchdruckkunst überführt worden, unter denen sich bekanntlich drei Blockbücher, zwei Ausgaben des Speculum und eine der Apokalypse befinden. Außerdem sind in dem Museum noch eine alte Apotheke, die aber nicht so vollständig und so schön wie die Apotheke im städtischen Museum in Amsterdam ist, und eine Folterkammer eingerichtet, und in den etwas niedrigen Räumen des ersten Stockwerkes im Hauptgebäude sollen später in Vitrinen auf Haarlem bezügliche Siegel, Pläne und Stiche gezeigt werden. *M. D. Henkel.*

Urbino. Die Einweihung der **Galleria nazionale per le Marche.** Am 25. Mai ist mit einer Rede des Generaldirektors Corrado Ricci die von Dr. Lionello Venturi neugeordnete Nationalgalerie im alten herzoglichen Palast zu Urbino eröffnet worden. Was Ricci über Baroccio, dessen dreihundertjähriges Jubiläum in diesen Tagen gefeiert wird, gesagt hat, ist so interessant, daß ich hier das Wichtigste daraus bringen will. Ricci betonte mit Recht Baroccios Beziehungen zu Correggio. Bellori erzählt in seinem Leben Baroccios, daß er die Kunst des großen Meisters aus Zeichnungen und Kartons, die ein Maler aus Parma nach Urbino gebracht, kennen gelernt hatte. Alle die, welche über Baroccios Kunst geschrieben haben, hielten sich an Belloris Erzählung, Ricci glaubt statt dessen, daß man eine Reise des Urbiner Künstlers nach Parma auf jeden Fall annehmen müsse, weil es sonst unmöglich wäre, den mächtigen Einfluß von Correggios Kunst auf ihn zu erklären. Baroccios Kopie der Madonna del San Girolamo, die Nachahmung der Madonna della scodella glaubt Ricci als sichere Beweise einer Reise Baroccios nach Parma ansehen zu können. Ricci nimmt an, daß diese Studienreise nach seinem ersten Aufenthalt in Rom, also zwischen den Jahren 1555 und 1560 gemacht worden sei. In dieser Zeit hat der Maler die Marter des heiligen Sebastian gemalt, in welcher alles Mögliche an Correggio gemahnt, vor allem die Figur des einen Schergen, den man von rückwärts sieht, und der ganz nach dem Henker, der in Correggios Bild den heiligen Placidus tötet, gemalt ist. — Was die Galerie betrifft, so ist sie jetzt in acht Sälen geordnet. In der Sala degli Angioli sind die ältesten Malereien aufgestellt: ein vor kurzem entdecktes Triptychon von Giuliano da Rimini, ein Kruzifix von Pietro da Rimini und Tafeln von Lorenzo I. da San Severino und von Antonio da Ferrara. In dem großen Saal, der nach dem Herzog Federico genannt ist, sind nur Justus van Gents herrliche Einsetzung des heiligen Abendmahls, die Werke von Giovanni Santi, Timoteo Viti und Paolo Uccello vereint. Ein Saal enthält die Tapeten, ein anderer herrliche Renaissancerahmen, die Dr. Venturi in einem Dachboden des herzoglichen Palastes aufgestöbert hat, und ein anderer die Werke Baroccios, die leider gewiß nicht zu den besten des Meisters gehören, trotz des großen Altarbildes, das die Generaldirektion vor kurzem erworben hat. In einem kleineren Zimmer ist der große Alkoven aufgestellt worden, den Herr Nardini neuerdings entdeckt hat und der mit interessanten Malereien aus Piero della Francescas Schule geschmückt ist. *Fed. H.*

VEREINE

× **Die Berliner Sezession ist gesprengt** — das ist das Resultat der Krisen, Konflikte, Streitigkeiten und Kämpfe, die sich innerhalb der Vereinigung nun schon seit Jahren abspielten und seit der Wahl des Kunsthändlers Paul Cassirer akut geworden waren. Die »Refüsierten« der diesjährigen Sezessionsausstellung, von deren Protesten hier schon wiederholt Bericht gegeben wurde, wollten ihren Fall innerhalb des Vereins selbst zum Austrag bringen; sie traten nicht aus, sondern richteten die heftigsten Angriffe gegen den Präsidenten und die zu ihm haltenden Künstler. Ohne Frage waren die Zurückgewiesenen sachlich in gewissem Sinne im Recht, wenn sie über die ihnen

zuteil gewordene Behandlung klagten, aber sie überspannten nun den Bogen, steigerten ihre Angriffe ins Maßlose und zwangen so die Majorität zum Austritt aus der Sezession, zu dem sich nun mit Cassirer folgende Künstler zusammengefunden haben: Max Slevogt, Curt Herrmann, A. Kraus, George Mosson, Käthe Kollwitz, Max Giesecke, Großmann, Otto Hettner, Hedwig Weiß, Georg Kolbe, Franz Christophe, Ernst Barlach, Ulrich Hübner, August Gaul, L. Tuaillon, Emil Orlik, Oscar Moll, Kurt Tuch, Richard Langer, Robert Breyer, Dora Hitz, Heinrich Hübner, Max Liebermann, W. Bondy, Karl Walser, E. R. Weiß, R. Lepsius, Sabine Lepsius, Martin Brandenburg, Hans Baluschek, Paul Cassirer, Ernst Matthes, Jakob Nußbaum, Hans Meid, M. Beckmann, Richard Engelmann, Krückeberg, K. von Kardoff, Fritz Rhein, Hans Schmidt, Giese, W. Gerstel, Graf von Kalckreuth, Max Pechstein, das heißt nichts anderes, als fast die Gesamtheit der hervorragenden Persönlichkeiten! Und dies bedeutet tatsächlich das Ende der Sezession. Denn das Fragment, das nun übrig bleibt, ist nur eine kleine Gruppe, die, obschon sich Lovis Corinth zu ihr geschlagen hat, nicht entfernt künstlerische Garantien für ein weiteres Gedeihen der Körperschaft zu geben vermag, die seit vierzehn Jahren im Berliner Kunstleben so Großes geleistet hat. Was es bedeutet, daß dieser Faktor nun ausgeschaltet sein soll, ist noch gar nicht abzusehen. Denn es ist sehr zweifelhaft, ob sich die Gruppe um Cassirer neu konstituieren wird.

VERMISCHTES

× Die Angelegenheit des **Neuen Berliner Opernhauses** scheint nunmehr nach längerem Schweigen der beteiligten Faktoren wieder in Fluß zu kommen. Wie erinnerlich, hatte das preußische Abgeordnetenhaus in einer Resolution die Erwartung ausgesprochen, daß die Regierung einen »freien Architekten« zu der Arbeit an dem großen Werke hinzuziehen möge, der dann mit dem Ministerium der öffentlichen Arbeiten in Verbindung treten sollte, und die Regierung hatte diesem Wunsche zugestimmt. Allgemein wurde angenommen, daß die Wahl dieses »freien Architekten« ganz von selbst auf Otto March fallen würde, dessen Entwurf beim letzten Opernhaus-Wettbewerb am meisten Anerkennung gefunden hatte und dem Ziel am nächsten zu kommen schien. Da starb March unerwartet, und alles schien wieder aufs neue in Frage gestellt. Es gingen die abenteuerlichsten Gerüchte um, bis nunmehr der Entschluß des Ministeriums bekannt gegeben wurde, um allenthalben lebhaften Beifall zu erwecken: es besteht die Absicht, den Berliner Stadtbaurat **Ludwig Hoffmann** zur Teilnahme an dem bedeutenden Werke zu bitten. Allem Anschein nach ist es ein Wunsch des Kaisers gewesen, der hier den Ausschlag gegeben hat, und es wird besonders mit Rücksicht auf diese Tatsache angenommen, daß die Stadt Berlin, die der Regierung ihren Stadtbaurat schon für die Errichtung der neuen Museen nach Messels Plänen zur Verfügung gestellt hat, gern die Einwilligung geben wird. Man darf danach auch annehmen, daß der Künstler selbst im Prinzip bereit ist, dem Ruf Folge zu leisten; doch scheint über die Art dieser Anteilnahme am Opernhausbau die Sache noch nicht geklärt — vielleicht ist aus diesem Grunde die endgültige Entscheidung auch noch nicht erfolgt. Es wird aber in Berliner Kunstkreisen angenommen und dringend erhofft, daß Hoffmann sich nur dann auf ein Zusammenarbeiten mit dem Ministerium einläßt, wenn er nicht nur als beiläufig gefragter Berater zu gelten hat, sondern wenn ihm ein maßgebender Einfluß auf die künstlerische Gestaltung des ganzen Bauwerkes zugesichert wird.

Der neue »Puttenbrunnen« in Leipzig. Die großen, öffentlichen Brunnenanlagen, einst wichtiger Lebensbedarf und oft poesieumwobene, kunstreiche Schmuckstücke alter Städte, sind für die Gegenwart ja bloßer Luxus geworden. Aber sie besitzen doch für die Zwecke der modernen Stadtverschönerung immer noch so hohe Stimmungswerte, daß bei der Wahl: Denkmal oder Zierbrunnen — die Entscheidung häufig zu gunsten des letzteren fällt. Namentlich, wenn es gilt, vom tosenden Verkehre abliegende Ecken, Plätzchen oder Anlagen idyllisch zu schmücken und zu beleben. In Leipzig hat man in den letzten Jahren, wie zum Ersatze für den Verlust mancher origineller Brunnen aus der Renaissance- und Barockzeit, eine ganze Anzahl größerer und kleinerer Frei- und Wandbrunnenanlagen geschaffen, und in diesen Tagen wurde wieder ein 5 m hoher Granitbrunnen aufgestellt, der den an der Kreuzungsstelle der kleinen Fleischergasse und des Thomasgäßchens liegenden dreieckigen, kleinen Platz vor dem »Kaffeebaum« sehr stimmungsvoll ziert. Dieser Brunnen ist das wohlgelungene Werk des Leipziger Bildhauers Prof. Max Lange, von dessen stattlichen Grabdenkmälern und Gelehrtenbüsten hier schon öfters berichtet wurde. Die Anlage besteht aus einem Sammelbecken von vierpaßförmigem Grundrisse von 6 m Durchmesser, einer schön geschwungenen tiefen Schale von 3 m Durchmesser, und einer kleineren flachen Schale oben. Getragen wird die untere Schale von einem achtkantigen Unterbau, von dem vier Rippen mit Kolossalmasken, die vier Temperamente darstellend, geschmückt sind, während sich an der vierkantigen Stütze für die obere Schale der eigentliche bildnerische Schmuck befindet: vier vollrund aus dem Granitblock herausgearbeitete, überlebensgroße, urwüchsige Knaben, die vom Weine allzuviel genascht und sich zu einem übermütigen Ringelreihen angefaßt haben. Nach ihnen heißt das Werk: Puttenbrunnen. Aus der Mitte der obersten Schale bricht ein dicker Strudel, und das Wasser fällt vom Rande derselben wie ein feiner Schleier über die weinseligen Burschen, denen eine solche Tusche wohl zu gönnen ist, in die große Schale und rauscht von da in das Sammelbecken. — Der ganze Brunnen besteht aus Meißener Granit, dessen eigentliche graubraune Farbe durch verschiedene Bearbeitung und auch durch die Berieselung sehr mannigfaltig variiert. Zu den vielen feinen Einzelheiten kommt eine gefällige Umrißansicht von allen Seiten und glückliches Zusammenstimmen der Abmessungen mit der umgebenden Architektur. So wirkt der Brunnen trotz seiner Neuheit traulich und wie mit dem Platze entstanden. *F. Becker.*

ERKLÄRUNG

Herr Dr. F. Secker, Direktor des Städtischen Museums in Danzig, legt Wert darauf, daß konstatiert werde: die von Herrn Dr. Habich im letzten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlichte Holbeinminiatur ist bereits in dem von Herrn Dr. Secker im Monat März herausgegebenen Museumsführer abgebildet. Dieser Führer war Herrn Dr. Habich unbekannt; denn als er im Juli vorigen Jahres seinen Aufsatz mit uns verabredete und bald darauf zum Zwecke der Veröffentlichung von dem damaligen Vorgänger des Herrn Dr. Secker eine photographische Aufnahme des Stückes erhielt, existierte dieser Führer noch gar nicht. Übrigens nimmt der Führer weder textlich noch illustrativ dem Werte der Arbeit des Herrn Dr. Habich etwas vorweg. Es tut also nichts zur Sache, ob er früher oder später erschienen ist. Aber Herr Dr. Habich hätte ihn gern als existierend zitiert, wenn er ihn gekannt hätte. *DIE REDAKTION.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 38. 27. Juni 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 39, erscheint am 11. Juli

JULIUS HOFMANN

Am Pfingstmontag, den 12. Mai, starb zu Wien im 73. Lebensjahre der als Verfasser des besten Goyakatalogs wie als Kunstfreund und Sammler bekannte Dr. Julius Hofmann. Mit ihm ist ein Mann aus dem Leben geschieden, der still und stetig seinen Weg ging und der allen, die das Glück hatten, ihm zu begegnen, in freundlicher Erinnerung bleiben wird.

Hofmann war in erster Linie Kupferstichsammler, leidenschaftlicher Sammler, der sein Hauptaugenmerk darauf richtete, die Entwicklung der graphischen Künste an gewählten Beispielen aller Zeiten darzustellen. Mit bewunderungswürdiger Umsicht und Geduld wußte er so bei relativ bescheidenem Aufwand in etwa drei Dezennien eine Sammlung zu vereinigen, in der man von Schongauer und Meckenem bis zu Méryon, Klinger und Bone so ziemlich alle berühmten Namen vertreten fand. Eine besondere Vorliebe bekundete er für die von künstlerischen Gesichtspunkten ausgewählten holländischen Radierer, die van der Kellen in seinem leider als Torso zurückgebliebenen Peintre-Graveur (1866) aus der Menge der bloßen »Zeitgenossen« als die besten und wichtigsten hervorhob, dann auch — wahrscheinlich durch seinen Freund Henri Hymans angeregt — für die Rubensstecher. Er war ein Sammler vom alten Schlage, von jenem eigentlich im Aussterben begriffenen Typus, den man nur mit dem immer noch unübersetzbaren Ehrentitel »Amateur« kennzeichnen kann. Er glaubte noch an die Wichtigkeit der Etats, der spitzen oder gerundeten Plattenecken und schenkte Stichelglitschern, Ätzflecken, polierten Rändern eine so liebevolle Beachtung, wie sie nur der vertraute Verkehr mit einem alten Freunde zeitigt.

Und ein alter Freund war ihm seine Sammlung von jeher. Er kannte kein größeres Vergnügen, als sich in stillen Stunden eine Mappe vorzunehmen und Blatt um Blatt zärtlich zu betrachten, wobei er für den musterhaft geführten Zettelkatalog die sorgsamsten Notizen über Zustand, Literatur, Wasserzeichen und Provenienz zu Papier brachte. Später verdichteten sich diese Notizen, die er in den großen Wiener Sammlungen und auf Reisen bereicherte, zu seinem Erstlingswerk, dem 1907 erschienenen ausgezeichneten Katalog der Radierungen und Lithographien Goyas. 1911 folgte die Publikation der Stiche des italienischen Meisters P. P., die er auf seine Kosten veröffentlichte und anspruchslos fast nur zu Geschenken an Freunde verwendete. Noch bis kurz vor seinem Tode beschäftigte ihn eine subtile Untersuchung der Plattenzustände von Bolswerts Rubenslandschaften. Der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst leistete er als Mitglied des Kuratoriums und des Verwaltungsrates wertvolle Dienste. Nebenbei beschäftigte er sich als eifriges Mitglied des Wiener Kameraklubs mit der Amateurphotographie und besonders mit dem Gummidruck, über dessen komplizierte Technik er 1899 im Photographischen Zentralblatt eine längere Studie veröffentlichte.

Es ist bei einem Menschen von Hofmanns Eigenart selbst in einer *Fachzeitschrift* nicht ganz möglich, das Persönliche zu unterdrücken. Darum soll hier von dem *Toten* gesagt werden, was man von dem *Lebenden* aus begreiflicher Zurückhaltung öffentlich auszusprechen vermied.

Julius Hofmann war eine weiche, warmherzige Persönlichkeit, ein treuer, anhänglicher Freund und dabei von jener herzgewinnenden Bescheidenheit, die mit zunehmendem Alter und wachsender Lebenserfahrung, ja auch mit den bitteren Enttäuschungen des Daseins erworben und bezahlt wird. Er war Diabetiker, und da er als Arzt gut über sich Bescheid wußte, unterwarf er sich lange Jahre hindurch den empfindlichsten Entbehrungen, um der Krankheit Herr zu werden. — Eine geradezu rührende Freundschaft verband ihn mit dem ihm im Tode voraufgegangenen Henri Hymans in Brüssel, dem »liebenswürdigsten Menschen der Welt«. Ihm und dem Unterzeichneten widmete er sein Goya-Buch, und Hymans nannte ihn *nie* anders als den »braven Hofmann«. —

Die Gutekunstschen Maiauktionen, die uns Freunde mitunter in Stuttgart zusammenführten, wurden zu unvergeßlichen Festtagen für alle, die daran teilnahmen. Schon 1879 hatte uns ein Zufall bei der Auktion Drugulin in Leipzig vereinigt. Meine Freundschaft mit Henri Hymans datiert von daher, Julius Hofmann lernte ich aber erst 1884 als Arzt in Karlsbad kennen und lieben. Ich erinnere mich, wie glücklich er war, einem Gleichgesinnten abends nach der ermüdenden Praxis ein paar Mappen seiner damals noch kleinen Sammlung zeigen zu können.

Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit waren die Triebfedern seines Tuns, und die stille Arbeit, die er tagaus, tagein seiner geliebten Sammlung widmete, kam unserer Wissenschaft zugute und sichert dem nunmehr Heimgegangenen ein ehrenvolles Andenken bei allen, denen die Geschichte des Kupferstichs am Herzen liegt. — Requiescat in pace! —

MAX LEHRS.

NEKROLOGE

+ **München.** Der Landschafter **Georg Flad,** ein gebürtiger Heidelberger, Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Ducker, ist Montag, den 2. Juni in Dachau, wo er seit vielen Jahren lebte, im Alter von 60 Jahren gestorben.

Im Frühling dieses Jahres ward zu Rotschild auf Seeland Professor **Jakob Kornerup** von einem Schlagflusse betroffen, in dessen Folge der Hochbetagte kurz darauf verschieden ist. — Der *bonus Jacobus*, wie ihn seine Freunde nannten, die ihm und sich am 17. November 1910 seinen 80. Geburtstag zu einem herrlichen Freudentage gestalteten, war die ehr- und liebenswürdigste Gestalt aus jenem Kreise gelehrter und tätiger Forscher, die seit zwei Menschenaltern die Geschichte des dänischen Altertums und der dänischen Künste erforscht, durchforscht und in Schriften dargestellt haben. Und er war fast der letzte dieser Älteren; sie sind hingegangen, die Männer wie Worsaae, Hoyen, Löffler, Holms, Meldahl. Von allen ist er am längsten, eindringlichsten und wirksamsten tätig gewesen. So war er noch nach jenem festlichen achtzigsten Geburtstage nicht bloß an seinem Geburts- und Wohnorte die geistige Autorität in Sachen der Altertumskunde, sondern er war überall in Dänemark zu finden, bemüht und bereit, dem jüngeren Geschlechte die Schätze seines Wissens aufzutun, und sie durch sein Erscheinen und sein Gespräch zu erfreuen. — Er war als Sohn eines Kaufmanns geboren, hatte die heimische Gelehrtenschule besucht, sich dann zum Maler, Radierer und Zeichner ausgebildet, große Reisen durch die deutschen und welschen Lande gemacht und sich dann in der Vaterstadt niedergelassen, wo er als Zeichenlehrer seine feste Stellung erhielt und dem Dome nahe war, den er gewissermaßen besaß. Für Aufdeckung, Untersuchung und Herstellung der vielen da und dort gefundenen Kalkmalereien war er der Leitung des National-Museums die rechte Hand. Noch vor 16 Jahren hat er auch bei uns, zu Düppel in Schleswig, eine solche Herstellung ausgeführt. So lange man sich mit dänischer Archäologie, und namentlich mit der Geschichte der Baukunst beschäftigen wird, wird man seinem Namen und seinem Geiste auf Schritt und Tritt begegnen und ihn als den erkennen und schätzen, ohne dessen Tätigkeit diese Wissenschaft kaum denkbar wäre. Sehr vieles hat er in Zeitschriften veröffentlicht; unter den selbständigen größeren Werken seien genannt sein großes über den Dom zu Rotschild, Fol. 1877, ein anderes über Rotschild in alten Tagen, 1892; mit Hoyen und Worsaae gab er die »Dänischen Denkmäler« (Mindesmärker) 1869 heraus, und für sich 1875 das Werk über die Königsgräber zu Jellingen. *Hpt.*

PERSONALIEN

Professor **Ludwig Manzel**, der jetzige Präsident der Berliner Akademie der Künste, ist auch für die nächste Amtszeit, vom 1. Oktober 1913 bis zum 1. Oktober 1914, wiederum zum Präsidenten der Akademie gewählt worden.

Der Berliner Bildhauer **Arthur Lewin-Funcke** ist zum Professor ernannt worden. Er erhielt früher als erster Bildhauer auf der Großen Berliner Kunstausstellung einen Ehrenpreis der Stadt Berlin und ist im Besitze der goldenen Medaille für Kunst.

WETTBEWERBE

Ein **städtebaulicher Wettbewerb für Reinickendorf** bei Berlin. Zur Aufschließung des unbebauten Gemeindegeländes von Reinickendorf soll ein **Wettbewerb** die Grundlagen geben, den jetzt die Gemeinde mit drei Preisen von 2500, 1500 und 1000 M. ausschreibt. Es handelt sich um ein 180 preußische Morgen großes Gelände in der Umgebung des Rathauses. Unter den Preisrichtern sind Geh. Baurat Prof. Dr. Th. Göcke, Prof. Bruno Möhring und Architekt Hermann Jansen in Berlin.

Straßburg i. Els. Zur Erlangung von Entwürfen für Steinzeichnungen als Schmuck von Eisenbahnabteilen war für Elsaß-Lothringische Künstler ein Wettbewerb ausgeschrieben, der am 7. Juni zur Entscheidung kam. Es standen für zehn verschiedene Landschaftsbilder, deren Motive vorgeschrieben waren, Preise im Betrage von je 175 M. zur Verfügung, zu welchen noch drei Ehrenpreise zu je 50 M. hinzukamen. Es wurden einige Motive, für die nach dem Urteil des Preisgerichts keine entsprechende Lösung eingegangen war, an Preisträger in Auftrag gegeben. Preise und Aufträge fielen auf folgende Künstler und Künstlerinnen: René Allenbach, Marga Bretzl, Aug. Cammissar, Eugen Holtzmann, Paul Ledoux, F. Thomas (sämtlich in Straßburg). Die Konkurrenzarbeiten waren einige Tage im Stadthaus ausgestellt. *K.*

DENKMÄLER

Wien. Die Gemeinde hat dem Drängen der Zeitungen nachgegeben und die eingelaufenen Arbeiten der engeren Konkurrenz für das **Luegerdenkmal** im »Künstlerhause« ausgestellt. Die Arbeiten sind, wie zu erwarten war, nicht besser als die in der ersten Konkurrenz preisgekrönten. Der Entwurf des mit der Ausführung betrauten Bildhauers Prof. Josef Müllner zeigt ein Gehrockmännchen in pathetischer Pose auf einem hohen Postament, das von allegorischen Figuren umgeben wird, die auf die Taten des Bürgermeisters Lueger Bezug haben. Schade um den schönen Platz vor dem Rathause, der mit diesem architektonisch wie bildhauerisch gleich unglücklichen »Kunstwerke« nun verschönert werden wird! *O. P.*

ARCHÄOLOGISCHES

Florenz. Christian Hülsen hielt im Lyceum-Club vor internationalem Publikum einen Vortrag über Scavi e Scavatori Archeologici. Der berühmte Archäologe skizzierte dabei in großumrissenen Zügen eine Geschichte der modernen Ausgrabungen, die durch die Verarbeitung reichen, unveröffentlichten Materials allgemeines Interesse beansprucht. — Wer hat die ersten Ausgrabungen gemacht? Die Ahnen der modernen, grabenden Archäologen sind frühmittelalterliche Katakombenplünderer, die auf die Suche gingen nach Reliquien, Sarkophagen, Kapitellen und Werkstücken aus Marmor und Travertin. Je seltener diese kostbaren Dinge im Mittelalter über der Erde wurden, desto häufiger drang man in die Tiefe, um sie zu holen. Die römischen Basiliken der Spätzeit sind voll von solchem geraubten Schmuck. Noch größere Mengen antiken Marmors verschlangen die Kalköfen mittelalterlicher Bauherren. Nur so kann man es sich erklären, daß die antiken Monumente — die Kaiserpaläste, Thermen, Fora usw. heute kaum noch ein Stück ihrer Verkleidung mit wertvollen Steinen an sich tragen. Mit welch brutaler Rücksichtslosigkeit man zu Werke ging — selbst unter Preisgabe des eigenen Lebens — davon gab eine der letzten Entdeckungen in den Caracallathermen ein eindrucksvolles Bild. In einem Rundgemach — ungefähr 10 m unter der Erde — fand man im Juli 1912 unter der eingestürzten Wölbung neun menschliche Skelette. Es waren mittelalterliche Ausgräber, die sich nicht damit begnügt hatten, die Marmorbekleidung von den Wänden zu lösen und die Travertinquadern auszubrechen, die zur Verstärkung der Saalecken dienten, sondern die schließlich in ihrer Beutegier auch noch versucht hatten, die Ziegel der Pilasterkanten abzuschlagen, bis die Stützen nachgaben und das einstürzende Gewölbe alle unter sich begrub. Diese Ausbeutung der »Roma sotterranea« zu Bauzwecken dauerte das ganze Mittelalter hindurch.

Als die Bautätigkeit im 14. Jahrhundert während des avignonesischen Exils der Päpste fast ganz einschlief (in dieser Zeit des größten Tiefstandes sank die Ein-

wohnerzahl auf ca. 17000 herab!), da sorgten die Schatzgräber dafür, daß die unterirdischen Monumente nicht unbenutzt ruhten. Das Graben nach Schätzen (es gibt eine ganze kleine Literatur darüber, wo und wie man mit Erfolg zu graben habe!) wurde bis ins 17. Jahrhundert hinein ganz geschäftsmäßig betrieben, man assoziierte sich unter Umständen dazu und warf ein bestimmtes Betriebskapital aus. Der Gewinn muß oft sehr bedeutend gewesen sein; denn wenn auch das Zwölf-Tafelgesetz verbot, den Toten Gold mit ins Grab zu geben, außer wenn es zur Befestigung der Zähne diene, so hatte sich in der spätrömischen Kaiserzeit doch der Brauch wieder eingeschlichen, die Leichen mit Preziosen zu schmücken. Der reichste Grabfund dieser Art wurde im Februar 1542 gemacht bei den Bauarbeiten für St. Peter unter Antonio da Sangallo d. J. Man stieß dabei durch Zufall auf das Grab der Kaiserin Maria, der Tochter des Stilicho, Gemahlin des Honorius, und scheute sich nicht, es barbarisch auszurauben. Man riß den Leichnam aus dem Marmorsarkophag und entkleidete ihn seines golddurchwirkten Gewandes, aus dem man 40 Pfund des edlen Metalles herausschmolz. Ungeheuer war die Beute an Geschmeide. 40 Fingerringe mit geschnittenen Steinen, von denen ein Smaragd mit dem Bildnis des Kaisers allein auf 500 Scudi geschätzt wurde, — Ohrringe, Halsketten, Anhänger, weiterhin ein silberner Toilettenkasten — fast einen halben Meter lang — mit Fläschchen und Büchschen aus Achat und Onyx (darunter ein Lämpchen in Schneckenform aus Bergkristall mit Goldzieraten), mit vielerlei Tierfigürchen aus kostbaren Steinen usw. Leider hat sich nichts davon erhalten. Papst Paul III. verlangte die Auslieferung der Kostbarkeiten. Das Gold wanderte in die Münze, mit den Juwelen ließ er Tiaren, Mitren und kirchliche Geräte schmücken.

Als in der Renaissance die Bautätigkeit wieder in erhöhtem Maße einsetzte, mehrten sich sofort auch wieder die Ausgrabungen antiker Kunstwerke. Die ersten verständnisvollen, fast wissenschaftlich genauen Ausgrabungsberichte gibt uns Lorenzo Ghiberti in seinen Commentari. Er beschreibt unter anderem die Entdeckung und Bergung einer heute leider nicht mehr nachweisbaren Hermaphroditenstatue bei S. Celso während seines römischen Aufenthalts im Jahre 1445.

Ein wirklich archäologisches Gewissen aber entwickelte sich erst im Cinquecento. Raffael ist der erste gewesen, der ein umfassendes archäologisches Ausgrabungs- und Rekonstruktionsprojekt ausarbeitete. Die Zeitgenossen können sich nicht genug tun im Rühmen dieser Idee, das antike Rom in seiner ganzen Herrlichkeit wieder erstehen zu lassen. Raffael wollte die Kaiserpaläste, die Fora, Amphitheater, Theater und Thermen zunächst freilegen und bis ins Detail exakt aufnehmen. Eine große umfassende Rekonstruktionszeichnung sollte sodann die Krönung des Werkes bilden, sollte den Zeitgenossen die »Roma aeterna« vorführen, »als ob sie selbst gegenwärtig wäre«. Der vorzeitige Tod des großen Künstlers verhinderte die Ausführung, vielleicht wäre sie auch an praktischen Schwierigkeiten gescheitert, die er wohl nicht ganz überschaute. Immerhin lebten seine Ideen fort, und die führenden Künstler um die Mitte des Cinquecento ließen nicht ab, sich um die Erforschung der antiken Denkmäler zu mühen. Um sich völlige Klarheit zu verschaffen, setzte man nicht selten den Spaten an, und jetzt grub man nicht mehr nach Schätzen, sondern um der Erkenntnis willen. Die Zeichnungen und Stiche der Peruzzi, Sangallo, Dosio, Duperac, Labacco, Ligorio, Lauro usw. legen Zeugnis ab von dem nur noch sachlich interessierten, archäologischen Spüreifer der Cinquecentisten, dem die Kunst der Folgezeit eine Fülle von Anregungen verdankt.

In der zweiten Hälfte des Cinquecento beginnen die planmäßigen Grabungen nach antiken Statuen und Reliefs. Es war Mode geworden, Palastfassaden und Höfe damit zu schmücken, und die Mode heischte gebieterisch die Herbeischaffung immer neuen Materiales. Der Kardinal Della Valle hatte mit der Dekoration seines Palasthofes auf dem Campo Marzio den ersten Anstoß gegeben. Er ließ sich dazu von dem Raffaelschüler Lorenzetto di Lodovico und seinen Gehilfen eine große Zahl antiker Statuen restaurieren. Das Beispiel dieser vielbewunderten Dekoration fand die eifrigste Nachahmung. In voller Wirkung erscheint sie heute noch im Hof des Palazzo Mattei. Eine Menge ähnlicher Schöpfungen — wie in den Villen Borghese und Ludovisi, und im Palazzo Giustiniani ist im 19. Jahrhundert zerstört worden, andere schon früher. Man begreift, daß zur Befriedigung dieser Dekorationsbedürfnisse unzählige Grabungen in und um Rom, an einsamen Stellen, in Vignen und Gärten, angestellt werden mußten.

Gleichzeitig begann der hauptsächlich von Bildhauern gepflegte Antikenhandel im großen nach auswärts. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entfaltete sich von Rom aus der Export antiker Statuen, Büsten, Reliefs usw. nach den Provinzen, nach Frankreich, Spanien, Deutschland und England in erstaunlicher Weise. Er blühte das ganze Seicento hindurch und bedingte beständiges Suchen und Graben. Allein das ausschließliche Geschäftsinteresse und die Hast des Betriebes machte jede archäologische Akribie unmöglich. Man achtete nicht auf die Begleitumstände der Funde und schüttete die Fundstellen ohne weiteres wieder zu.

Einen neuen entscheidenden Aufschwung nahmen die archäologischen Grabungen erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Wiederentdeckung Herkulaneums und Pompejis. In Pompeji hat sich die moderne wissenschaftliche Grabungsmethode entwickelt. Der ungeheure Eindruck, den die Tatsache, daß hier eine ganze antike Stadt zu zweitem Leben zu erwecken war, auf die Zeitgenossen machte, und der sich noch lebendiger als in den Berichten Winckelmanns und Goethes in dem Gedicht des nie in Pompeji gewesenen Schiller spiegelt, — dieser ungeheure Eindruck ließ auch in den leitenden neapolitanischen Kreisen ein neues Verantwortlichkeitsgefühl entstehen. Allerdings nicht sogleich! Als 1748 König Karl III. — aufmerksam gemacht durch die Antikenfunde eines Bauern — mit Grabungen begann, da suchte man zunächst nur nach Statuen und Erzgeräten und schüttete die Fundstellen wieder zu — genau so wie es 30 Jahre vorher der Herzog von Parma bei den Grabungen in seinem Garten auf dem Palatin zu Rom halten ließ. Dann aber rang sich die neapolitanische Regierung doch allmählich zu dem Entschlusse durch, den Grund und Boden von Pompeji eigentümlich zu erwerben und die ausgegrabenen Ruinen in voller Ausdehnung zu erhalten. Die Ausgrabungsmethode blieb zunächst noch ziemlich primitiv. In dem Wunsche, möglichst schnell auf den Kunstwerke bergenden Grund zu kommen, grub man darauf los ohne Rücksicht auf die oberen Schichten, die man achtlos durchbrach und beiseite schaufelte. Hieraus erklärt sich die früher allgemein geltende, irrige Annahme, daß die pompejanischen Häuser ohne Ausnahme eingeschossig gewesen seien. Die Fundobjekte wurden nicht am Ort belassen, sondern nach Neapel ins Museum geschafft, wo die endlosen Reihen der mit Kandelabern, Vasen und Utensilien gefüllten Schränke den Beschauer nur zu leicht ermüden. Das Suchen nach Kunstwerken und kunstgewerblichen Gegenständen blieb immer noch, wenn auch nicht mehr das einzige Ziel, so doch das Hauptinteresse. Einen Hemmschuh für die Ent-

wicklung der wissenschaftlichen Methode bedeutete ferner der sogen. »Scavo preparato« (vorbereitete Ausgrabung), der zu Ehren durchreisender Potentaten und Fürstlichkeiten veranstaltet wurde. Um den betreffenden hohen Herren mit Bestimmtheit ein Fundstück zur Erinnerung anbieten zu können, grub man zur Vorsicht vorher irgend ein Kunstwerk ein. Das berüchtigtste Beispiel dafür ereignete sich 1849 bei dem Besuch Papst Pius' IX. Man fand in seiner Gegenwart ein schönes Marmorrelief, das nachher — als es im Vatikan mit einer Gedenktafel aufgestellt war, von den Archäologen als ein griechisches Originalwerk aus Tindari in Sizilien erkannt wurde.

Den entscheidenden Fortschritt zu moderner Exaktheit machte die Ausgrabungsmethode unter der ausgezeichneten Leitung Giuseppe Fiorellis († 1896), der seit 1860 begann die Stadt planmäßig frei zu legen und auch die beweglichen Fundstücke möglichst an Ort und Stelle zu konservieren. Er gab als erster die veraltete Grabungsweise des Wühlens von oben nach unten auf und führte die Schichtgrabung (scavo a strati) ein, bei der jede Lage des Erdbodens genau durchsucht wird, ehe man sie entfernt. Und über den Befund jeder Lage gibt sich der Archäologe durch Zeichnungen, Messungen und mit Hilfe des photographischen Apparates peinlichst Rechenschaft, ehe er weitergraben läßt, sodaß er zum Schluß imstande ist, den ganzen Verlauf der Ausgrabung in seinen einzelnen Phasen zu reproduzieren. Die Neuerungen Fiorellis, nach deren Muster sich die römischen Ausgrabungen — namentlich auf dem Palatin und auf dem Forum — richteten, führten die moderne wissenschaftliche Grabungsmethode zu einem Höhepunkte, auf dem der Archäologe im Bunde mit dem Ingenieur, dem Geometer und dem Photographen tätig ist. Italien wurde durch sie zur hohen Schule für die Archäologen der ganzen Welt. Wo man in der Folge auch immer den Spaten ansetzte, — in Griechenland, Kleinasien, in Ägypten, im Orient oder am römischen Limes in Süddeutschland, immer blieb Italien das klassische Vorbild. Auch die großen deutschen »Ausgräber« fühlten sich als Zöglinge der italienischen Methode, sie bauten auf ihren Errungenschaften fort und führten sie durch zähe Ausdauer und glückliche Ausnutzung zu beispiellosen Erfolgen. *W. R. B.*

AUSSTELLUNGEN

Die **Graphische Sammlung des Leipziger Museums der bildenden Künste** veranstaltet in den Sommermonaten eine **Ausstellung ausgewählter Handzeichnungen** aus ihrem Besitz, die insgesamt 250 Blatt umfassen wird. Die ältere deutsche und niederländische Schule sowie die Italiener, Holländer und Franzosen des 16.—18. Jahrhunderts, endlich die deutschen Meister bis zum Jahre 1800 werden mit hervorragenden Stücken vertreten sein. Der Katalog der vom 1. Juli ab geöffneten Ausstellung nennt unter den Altdeutschen die Namen Schongauer, den Hausbuchmeister, die beiden Holbein, H. S. Beham, Schäuffelein, Cranach und den älteren Breu; unter den Niederländern P. P. Rubens, Bramer, Goltzius, Ruisdael, J. Brueghel, Terborch usw.; ferner Meister wie Filippino Lippi, Alvise Vivarini, Farinati, Giulio Romano, Cambiaso, Barocci, Zuccari, Carracci, Guercino, Canaletto u. a. Die »Zeitschrift für bildende Kunst« wird im Juliheft die Ausstellung in einem reich illustrierten Aufsatze von Dr. Hermann Voss würdigen. Das wissenschaftliche Verzeichnis der ausgestellten Blätter, das ebenfalls von Dr. Voss auf Grund eigener Forschungen und Mitteilungen von Fachgenossen ausgearbeitet worden ist, kann vom Verlage E. A. Seemann bezogen werden.

× **Berliner Ausstellungen.** Im Künstlerhause ist nach langen, sorgfältigen Vorbereitungen die erste Ausstellung des »Komitees zur Förderung der Holzbildkunst« eröffnet worden, von der man sich viel versprochen hat, die aber nur wenig von diesen Hoffnungen erfüllt. Der Gedanke, die alte Holzbildnerei, die gerade in Deutschland heimisch war, wieder zu erneuern und auf eine gesundere Grundlage zu stellen, ist gewiß sympathisch und verdient die Unterstützung aller Kunstfreunde; aber es zeigt sich doch, daß hier ganz anders vorgegangen werden muß. Die Sache ist wichtig genug. Nicht allein um die Wiedererweckung eines fast verkümmerten Zweiges der Plastik handelt es sich —: das Holzbildwerk, darauf wird mit Recht hingewiesen, fügt sich wie kein anderes dem Rahmen der Innendekoration im deutschen Hause ein, wo das Holz mit seinen warmen Tönen vorherrscht; ganz abgesehen von dem niedrigeren Preise des Materials gegenüber dem Aufwand, den Bronze, Marmor und anderes edleres Gestein verursachen. Es ist auch ein gutes Zeichen, daß die Berliner Bestrebungen beim Handwerk eingesetzt haben. Die gewerblichen Holzbildhauer und Holzschnitzer machten den Anfang und die Berliner Handwerkskammer hat im Jahre 1911 einen Meisterfachkursus eingerichtet, dessen Leitung dem Bildhauer Gotthard Sonnenfeld unterstellt wurde. Das sind günstige Auspizien; doch es bedarf noch einer gründlichen Revision der gewählten Mittel, wenn man zum Ziele kommen will. Soll eine wirkliche Gesundung der Holzbildkunst erreicht werden, so ist zweierlei absolut erforderlich. Erstens muß der alte Zustand erstrebt werden, der in der Renaissancezeit herrschte: daß der Bildhauer, also der künstlerische Erfinder des betreffenden Werkes, auch der Schnitzer ist, daß eine Personalunion des Entwerfenden und Ausführenden eintritt, oder daß, wie es gleichfalls in früheren Jahrhunderten der Fall war, der Ausführende zum Entwerfenden in einem nahen und dauernden persönlichen Verhältnis steht, als Gehilfe oder Geselle zum Meister, oder als Schüler zum Lehrer. Und zweitens: daß die Skulptur jedesmal durchaus und allein für das Holz bestimmt, aus den Bedingungen dieses Materials ersonnen und angelegt ist. Beide Bedingungen werden vorläufig, das beweist die Ausstellung, nur in den seltensten Fällen erfüllt. Im allgemeinen herrscht die verkehrte Scheidung zwischen Bildhauer und Holzschnitzer oder Holzschnitzwerkstatt. Von beiden Gruppen gibt der Katalog ganz naiv die Liste an. Und diese Verkehrtheit führt natürlich gleich eine zweite mit sich. Wenn der Bildhauer einfach in Ton modelliert und seine Arbeit, die meist ebensogut in Marmor, Bronze oder gar in Wachs ausgeführt werden könnte, einer Werkstatt überläßt, so ist dies ein grundfalsches Vorgehen. Man findet bezeichnenderweise auf der Ausstellung sogar Arbeiten, die früher in gleichem und größerem Format in anderem Material hergestellt wurden, nun plötzlich in Holz, wie etwa Werke von Ernst Herter, der ursprünglich niemals an den Schnitzer gedacht hat. Von den hervorragenden deutschen Bildhauern, die wirklich mit dem Holz auf vertrautem Fuße stehen, ein Gefühl für diesen kostbaren Stoff haben und es verstehen, seine Struktur, seine besondere Art der Festigkeit und Weichheit, seiner Maserung und seiner farbigen Wirkung zu nutzen, ist eigentlich nur Max Kruse vertreten. Aber man vermißt Meister wie Ignaz Taschner und Ernst Barlach oder den Tiroler Michael Penz oder seinen Landsmann Ottomar Zeiller, die hier wichtige Anregungen hätten geben können. Das Holz ist ein herbes Material und verlangt Vereinfachung der Formen und Flächen, verlangt eine stilisierende Haltung der Arbeit, etwas Hartes, Kräftiges, Knorriges im Ausdruck. Es sträubt sich gegen glatte Lieblichkeit und zuckrige Süße. Wohl kann auch bei »herzigen« Genrefigürchen und -Grüppchen, bei der geleckten »Holdheit« puppiger Köpfchen, bei der Wiedergabe

kitschiger dekorativer Mittelmäßigkeiten eine gewisse Virtuosität der Messerführung an den Tag gelegt werden, aber diese äußere Routine sollte man zurückdrängen und nicht noch nähren. Man könnte sagen, daß die moderne Holzschnitzerei in ähnlicher Art das ursprünglich dem Material Gemäße sucht, wie der moderne Holzschnitt es in seiner Weise tut. Ebenso wie hier der zuletzt in Amerika zur höchsten Virtuosität ausgebildete »Holzstich« heute vermieden wird, der einst als Reproduktionsmittel seinen Sinn hatte, aber heute in diesem Amt nicht mehr gebraucht wird und darum schleunigst über Bord geworfen wurde, so heißt es auch bei der Holzschnitzerei vorgehen, d. h. auch hier aus Virtuosität und Routine zur Einfachheit, zum Holzartigen zurückkehren. Überblickt man das, was die Ausstellung bietet, so wird man nur weniges hervorheben, das sich auf der rechten Linie bewegt. So etwa die Arbeiten von Wilhelm Haverkamp, der wie in seiner Büste Friedrichs des Großen offenbar von vornherein ans Holz denkt. Oder die Werke von Virgil Rainer, der ausnahmsweise seine Sachen selbst schnitzt. Oder die alten Bildwerken des 15. und 16. Jahrhunderts nachempfundenen gotischen Figürchen von Hermann Möller, die ja keinen modernen Charakter tragen, sondern als halbe Kopien erscheinen, die aber doch wenigstens das Holz als Holz fassen. Weiter die Evangelistengestalten des Markus und Matthäus von Gerhard Janensch, die sich frei an Barockmuster anlehnen und namentlich in der Gewandung das bestimmte, durchs Material gegebene Ziel im Auge behalten. Endlich die grotesken Tierfiguren von Anton Puchegger, die neben Kruses Schöpfungen dem Ideal vielleicht am nächsten kommen. Aber für eine Kollektion von 125 Nummern ist diese Serie zu klein. Immerhin ist es erfreulich, daß schon ein Anfang gemacht wurde, nur soll man mit mehr Bedacht weiter fortfahren.

Es trifft sich gut, daß zu gleicher Zeit die Ausstellung eines Holzschnittmeisters zu sehen ist, der — freilich graphisch und nicht bildnerisch — auf die richtige Behandlung des Holzes hinweist. In dem »Graphischen Kabinett« von J. B. Neumann am Kurfürstendamm, wo man stets interessante und fesselnde Dinge findet, trifft man jetzt eine ganze Sammlung von Wilhelm Laage, einem viel zu wenig bekannten Manne. Hoffentlich trägt diese Ausstellung dazu bei, den Namen Laages, der bisher nur kleinen Zirkeln geläufig war, dem größeren Publikum nahe zu bringen. Denn hier ist wahrhaft ein deutscher Künstler von echtem Kern und eignem Wesen, wie sie heute nicht zu Dutzenden herumlaufen. Laage ist von Geburt ein Norddeutscher, er ist in der friesischen Ebene zu Hause, aber er lebt seit langem in Süddeutschland, in Reutlingen, und ist daher zumeist, wenn er überhaupt hervortrat, im Kreise der Stuttgarter aufgetaucht. Er hat auch vielfach süddeutsche Motive behandelt und für den Charakter des schwäbischen und fränkischen Landes einen vorzüglichen Ausdruck gefunden. Eine ganze Reihe seiner Blätter gilt dem Kunsthause und dem Park von Pfullingen, das dort ein Mäzen zur künstlerischen Erquickung seiner Landsleute angelegt hat. Aber das eigentliche Wesen des Künstlers offenbart sich erst in den Schnitten, zu denen ihn die niederdeutsche Heide und Küste angeregt haben. Laage hat hier Ausschnitte von einer Einfachheit und Größe der Naturanschauung geschaffen, die zum Wundervollsten gehören, was die moderne deutsche Graphik überhaupt hervorgebracht hat. Man sieht Blicke über die endlose Ebene der Heide, die nur durch ein Gehöft, eine leise Hügelschwellung, ein niedriges Gebüsch unterbrochen wird, Blicke auf die untergehende Sonne am Meer oder auf nächtliche Gefilde, über die der Mond zwischen zerrissenen Wolken scheint, oder Motive von den Häfen und Dämmen und Deichen in Friesland. Das alles in einer merkwürdigen Sprache, die Natürliches mit souveränem Griff vereinfacht und auf eine schlichte stolze Formel reduziert. Von selbst nehmen diese Holzschnitte einen eigentümlich verinnerlichten Ausdruck an, nicht eine absichtlich gesuchte Empfindsamkeit, sondern eine eingeborene Mystik, die aus der Anschauung erwachsen ist. Laage hat lange bevor er Zeichnungen von van Gogh oder Lithographien und Holzschnitte von Edvard Munch gesehen hat, vielfach Blätter geschaffen, die etwas von dem gewaltigen Zusammenfassen und der tiefen Beseelung aufweisen, die man bei diesen Meistern findet. Es ist, als wenn hier eine geheimnisvolle Verwandtschaft bestände. Wiederholt hat Laage auch das Phantastische direkt und äußerlich entboten, etwa bei dem Dorfbrand, wo die das Feuer aufpeitschenden, wild daherbrausenden Winde durch Luftdämonen personifiziert sind, oder bei einer Kirchhofsszene, oder bei einer von Stürmen heimgesuchten Landschaft, über der am Himmel plötzlich das Haupt Christi erscheint. Man kann auch diesen Blättern Unmittelbarkeit des Gefühls nicht absprechen, aber jene anderen, gleichsam »absichtsloseren«, wirken stärker und packender. Es ist interessant zu beobachten, wie Laage technisch vorgeht, wie er mit breiten schwarzen Flächen operiert, in die oft nur ein leichter Ritz des Messers helle Varianten bringt, wie er dann wieder mit einzelnen andeutenden Linien wirtschaftet, oft mit ein paar Kontrasten von Hell und Dunkel auskommt, oder das Holzschnittbild reicher belebt. Aber es ist niemals »Tonschnitt«, was er treibt, niemals ein Abschweifen in die Ausdrucksmittel anderer graphischer Verfahren. Und namentlich bemerkenswert sind seine Drucke von mehreren Platten, bei denen er nicht wie gewöhnlich mit mehreren Farbplatten operiert, sondern die koloristische Nüance dadurch erreicht, daß er Schwarz-Weiß von Platten verschiedenen Holzes druckt, um so mannigfache Valeurs des Schwarz zu erzielen. *M. O.*

+ **München.** Die Eröffnung der **XI. Internationalen Kunstausstellung** fand Sonntag, den 1. Juni durch den Prinzregenten im Glaspalast statt. Auf die Ansprache des ersten Präsidenten der Münchner Künstlergenossenschaft, Prof. Petersen, gab der Regent seinem Bedauern Ausdruck, daß es seinem Vater nicht mehr vergönnt gewesen, diese Ausstellung zu eröffnen und sprach allen, die sich um ihr Zustandekommen verdient gemacht hatten, seinen Dank aus. Bei dem anschließenden flüchtigen Rundgang gewann man den Eindruck, daß das Hauptgewicht auch hinsichtlich der Qualität bei den Deutschen liege und hier wieder bei der Münchener Sezession, die eine Anzahl recht guter Arbeiten aufzuweisen hat, wie Habermann, Weisgerber, Groeber, Bürgers, Stadler u. a. Von den Ausländern ist Österreich mit am besten vertreten, darunter Franz Rumpler und Gustav Klimt mit kleineren Kollektionen. Die übrigen ausländischen Gäste schneiden im ganzen nicht sehr gut ab, wenngleich von einzelnen sehr tüchtige Arbeiten zu sehen sind. Vor allem fällt bei vielen fremden Sälen die schlechte Hängung auf, die ihren Grund darin hat, daß man bemüht war, möglichst viel Arbeiten des betreffenden Landes unterzubringen, was den Gesamteindruck leider sehr beeinträchtigt. Eine ausführliche Besprechung der Ausstellung wird demnächst folgen.

Karlsruhe. Der vergangene Monat hat eine der wichtigsten Fragen des Karlsruher Kunstlebens zur Entscheidung gebracht. Die **Erbauung einer städtischen Ausstellungshalle**, welche für das Stadtjubiläum im Jahre 1915 fertiggestellt und mit der großen Kunstausstellung dieses Jahres eröffnet werden soll, ist nunmehr zum endgültigen Beschluß erhoben worden. Die Architekten Curjel

und Moser, denen von der Stadtverwaltung die Ausarbeitung eines vorläufigen Projekts schon vor einigen Jahren aufgetragen worden ist, sind mit der Umarbeitung ihrer Pläne, die den seitdem veränderten Verhältnissen und den fortgeschrittenen Anforderungen und Erfahrungen auf dem Gebiet des Ausstellungswesens Rücksicht tragen wird, betraut worden. Die Ausführung des Projekts wird einem der schwersten Mißstände im Karlsruher Kunstleben ein Ende machen. Der Mangel an einem geeigneten Ausstellungsgebäude ist der Hauptgrund gewesen, weshalb sich Karlsruhe nach dem bedeutenden Anlauf, den es mit der Jubiläumsausstellung des Jahres 1902 genommen hatte, seitdem als Ausstellungsstadt nicht weiter entwickeln konnte. Die Gefahr, die eine solche Lücke für die Zukunft des Karlsruher Kunstlebens bedeutete, ist um so größer, je mehr sich in den letzten Jahren die Zahl der großen deutschen Ausstellungsstädte vergrößert hat und je mehr sich das Interesse der Künstlerschaft naturgemäß nach solchen Städten hinlenkt, in denen die idealen und materiellen Förderungen eines regen Ausstellungslebens ihre Anziehungskraft ausüben — es sei nur an das benachbarte Mannheim erinnert! Die nächste und vorläufig wichtigste Aufgabe des Karlsruher Ausstellungsgebäudes bildet natürlich die Große Kunstausstellung zur Feier des Stadtjubiläums, mit der die neue Halle eröffnet werden soll. Glücklicherweise ist der anfangs vorgeschlagene Plan einer badisch-retrospektiven Ausstellung aufgegeben worden und die Stadt hat den großzügigen Gedanken einer modernen Kunstausstellung ohne lokale Einschränkung des Programms aufgenommen. In diesem Sinn ist auch die Konkurrenz für das Ausstellungsplakat nicht auf Karlsruher Künstler beschränkt worden. Der sehr früh angesetzte Einlieferungstermin ist inzwischen abgelaufen, und die Ergebnisse des Wettbewerbs sind zurzeit im kleinen Saal der städtischen Festhalle ausgestellt. Von den 500 eingesandten Entwürfen erhielt der von Hans Schlier in Berlin (stehende Pallas, deren Speer das badische Wappen trägt) den ersten Preis und damit die Aussicht auf die Ausführung. *K. Widmer.*

Schwimmende Kunstausstellungen. Die Abend-Ausgabe der Frankf. Ztg. vom 4. Juni d. J. berichtet von einer schwimmenden Kunstausstellung, die von dem französischen Ozeandampfer »France« auf der Fahrt von Le Havre nach New York kürzlich mitgenommen worden ist. Der Erfolg dieses ersten Versuches sei solcherart ausgefallen, daß derlei Ausstellungen auf allen französischen Passagierschiffen nunmehr dauernd eingerichtet werden sollen. Es dürfte nicht uninteressant sein, zu erfahren, daß der gleiche Gedanke bereits vor Jahren deutsche kunstinteressierte Kreise beschäftigt hat. Auf Einladung des damaligen langjährigen Kunstreferenten der »Hamburger Nachrichten«, H. E. Wallsee, vereinigten sich einige der angesehensten Hamburger Landschafts- und Marinemaler (Prof. C. Oesterley, Prof. Schnars-Alquist, C. Becker, C. Rathjen) im Jahre 1906 zur Abfassung und Versendung eines Rundschreibens, das die gleichen Absichten verfolgte und damit der deutschen Kunstproduktion erweiterte Absatzgebiete erschließen wollte. Um der Hauptschwierigkeit, die in dem Hängen von Gemälden in den beschränkten Schiffsräumen besteht, zu begegnen, war die Inszenierung der Ausstellung vorläufig in der Weise geplant, daß die zur Ausstellung bestimmten Gemälde selbst an Bord in Verpackung verbleiben sollen, während gute, phototypische Abbildungen in Katalogform den Reisenden beim Anbordgehen übergeben werden sollen. Die zur Besichtigung verlangten Kunstwerke sollen in hiezu geeigneter Zeit einzeln vorgewiesen werden.

In den eingelaufenen, durchweg zustimmenden Antwortschreiben (Münchener Künstler-Genossenschaft, Aussteller-Verband Münchener Künstler, Künstlervereinigung Luitpoldgruppe, Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens u. a.) wurde das Gesunde der Anregung freudig anerkannt und Unterstützung zugesagt. Auch aus technischen Kreisen erfolgte das Versprechen bereitwilliger Förderung. Leider lehnten die führenden deutschen Schiffsgesellschaften es ab, der Sache näher zu treten.

Die Ausstellung auf dem Dampfer »France« scheint in der Hauptsache allerdings Werke der Plastik und des Kunstgewerbes mitgeführt zu haben. Doch ist kaum anzunehmen, daß Gemälde ausgeschlossen bleiben sollen. Denn die für die Ausstellung von Gemälden in Betracht kommenden Schwierigkeiten sind nicht größer, als die, welche es hier zu überwinden gegolten hat. Jedenfalls lohnt es sich, nach den auf französischer Seite gewonnenen Erfahrungen auch in Deutschland der Frage der Veranstaltung von schwimmenden Ausstellungen näher zu treten. Die Beweggründe, die die französischen Unternehmer bestimmten (»... den Ausstellern eine neue Möglichkeit zu bieten, ihre Werke einem erlesenen und kaufkräftigen internationalen Publikum vorzuführen ...«), bestehen auch für die deutschen Künstler, und zwar empfiehlt es sich für diese, die Errichtung von schwimmenden Kunstausstellungen auch auf deutschen Ozeanschiffen mit um so größerem Nachdruck zu betreiben, als die nach Europa verkehrenden reichen Überseefahrer für ihre Fahrten gerade die deutschen Schiffe mit Vorliebe benutzen.

Straßburg i. Els. Im Elsässischen Kunsthaus neu ausgestellt sind kleine Kollektionen von Arbeiten des jungen Malers Peter Comes (Saargemünd-München), der Malerin J. von Eben und des Glasmalers Emil Meyer-Nicolay (Straßburg-Berlin). *K.*

SAMMLUNGEN

Die Bildnissammlung der Nationalgalerie. Am 6. Juni ist nun endlich in Berlin die Bildnissammlung der Nationalgalerie in der alten Bauakademie am Schinkelplatz eröffnet worden. Schon seit Monaten war alles fix und fertig und zum Empfang des Publikums bereit, es galt nur noch, verschiedene Wünsche der Bau- und Feuerpolizei zu befriedigen. Nun wurde diese neue staatliche Kunststätte gleichsam als eine Gabe der preußischen Museumsverwaltung zum Regierungsjubiläum des Kaisers der Öffentlichkeit übergeben.

Was sich hier präsentiert, will noch nicht als etwas Endgültiges betrachtet werden, sondern nur als die Probe und der Beginn eines neuen Museums: der großen und umfassenden Nationalen Porträtgalerie, die Ludwig Justis bedachte Unternehmungslust plant und deren Grundlinien nach seiner Denkschrift bereits vor einiger Zeit an dieser Stelle skizziert wurden. Gemessen an diesem »Pantheon des Ruhmes«, das in den nächsten Jahren erwachsen soll — die maßgebenden Instanzen haben bereits ausnahmslos ihre Zustimmung gegeben —, ist die jetzt vorliegende Sammlung noch ein verhältnismäßig bescheidenes und noch nicht durchweg organisches Gebilde. Sie war natürlich vor allem abhängig von der Zufälligkeit, mit der bisher die Nationalgalerie Porträts von ungefähr sammelte oder bestellte, und die Ergänzungen, die durch Anleihen beim Kaiser-Friedrich-Museum und beim Kupferstichkabinett vorgenommen wurden, waren gleichfalls mehr beispielmäßig als systematisch. Trotzdem ist dieser Anfang des bedeutsamen Werkes bereits ein schöner und wertvoller Besitz für Berlin, für Preußen und Deutschland, der gerade durch das Fragmentarische, das ihm noch anhaftet, gewissermaßen den Appetit reizt, auf die Weiterführung neugierig macht, und den Wunsch nach Ausgestaltung und Abrundung verstärkt. Besser konnte

das, was sich nach den derzeitigen Umständen hier schaffen ließ, nicht gemacht werden. Die Zusammenstellung verrät den klugen und verständnisvollen Praktiker, und Justi hat in Verbindung mit dem Museumsarchitekten Wille dafür gesorgt, daß in der Herrichtung der Räume wie in der Anordnung der Werke ein kultivierter Geschmack waltet, der den Torso doch bereits als ein Ganzes von geschlossener Wirkung erscheinen läßt.

Eine Bildnissammlung hat nicht rein künstlerische Ziele, und darum war es gut und logisch, sie aus der Nationalgalerie, wo allein die »voraussetzungslose« Kunst herrschen soll (oder sollte) ebenso auszusondern wie die Serie der Historienbilder, die nun im Zeughaus hängen und sich da sehr wohl fühlen werden. Wie sie, hat auch eine Massenfolge von Porträts »Literatur« im Leibe, Tendenzen des Berichts, der Mitteilung und Belehrung. Doch es ist die beste und anständigste Form der »Literatur«, die hier mitspricht, und sie führt darum auch am ehesten zu hoher und höchster Kunst. Trotzdem umfaßt die Porträt-Enklave in der Bauakademie nichts weniger, als lauter Arbeiten ersten oder auch zweiten, auch dritten Ranges; zumal da manche Stücke vornehmster Qualität naturgemäß in der Nationalgalerie selbst als Merksteine der malerischen und plastischen Entwicklung zurückgehalten werden mußten.

Dennoch wandelt man mit Genuß, oft mit Entzücken durch die acht Säle im ersten Stockwerk des roten Schinkelschen Backsteinhauses. Geradeswegs vom Eingang führt eine Treppe zum Vorsaal hinauf, die in der vornehmen Zurückhaltung ihrer Ausstattung auf die dekorative Gesamthaltung der Räume weist, die ohne historisierende Kleinlichkeit dem Stil des hier aus vielen Gründen berechtigten Berliner Klassizismus folgt. Der erste Saal, den man nun betritt, gehört dem königlichen Hause. Er enthält nur wenige Nummern: Bronzeabgüsse der Schadowschen Büsten Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise aus früher Zeit (1799), Joseph von Kopfs schlichte Marmorbüste des alten Kaisers, als Pendant dazu die Kaiserin Augusta von Römer, als einziges Ölgemälde das Porträt Wilhelms II. von Koner. Die gelblichen Wände mit ihrer ruhigen Flächenteilung, die abgestumpften Ecken mit ihren Nischenblenden, die kreisrunden Muster an der Decke und am Parkettfußboden geben dem Raume Noblesse und Charakter.

Der nächste Saal zeigt eine grüne Wandtönung — die Räume heben sich nun stets durch solche Nuancen ab. Er beherbergt Gelehrte: Mommsen und Helmholtz von Knaus, die sich hier viel besser ausnehmen, als an ihrer früheren Stelle, Eduard Zeller von Scheurenberg, weiter Curtius von Koner, Richard Lepsius von Gottlieb Biermann, Droysen von Bendemann, Ranke von Julius Schrader, die Physiker Weber und Franz Neumann von Biermann und Steffeck, durchaus nicht alles Meisterwerke der Malerei, aber eine Versammlung königlicher Häupter. Der Katalog, den Hans Mackowsky, auch sonst als Helfer Justis hier allenthalben betätigt, ungemein geschickt als einen Führer mit sachlichen Angaben bearbeitet hat — eben weil hier die Dargestellten, der Stoff wichtiger sind als die Künstler — gibt zu jedem Bildnis einen knappen und treffenden Umriß dessen, was die Bedeutung des Porträtierten ausmacht.

Der dritte Saal strotzt in Rot und Gold, um die Konkurrenz mit den schweren Prunkrahmen der Generalsbilder aus den wilhelminischen Kriegen auszuhalten. Er bietet mit geringen Ausnahmen noch weniger ein Musterkabinett der Porträtkunst, aber wiederum eine Gruppe prachtvoller Köpfe. Begas' Bismarck- und Moltkebüsten stehen dazwischen. Dann aber ein feiner Kontrast; nach der bunten militärischen Repräsentation diskrete Zartheit. Ein Kabinett mit Zeichnungen und Büsten, die gegen hellblauen Grund vorzüglich stehen. Und hier nun eine ganze Reihe hervorragender Stücke. Gleich zu Anfang Max Liebermanns Porträt Fontanes, in Kreide. Weiter einige der kostbaren Studien Menzels zum Krönungsbild. Der Conrad Ferdinand Meyer (Kohleskizze zur Radierung) von Stauffer-Bern. Allerlei Korrektes von Fritz Werner.

Wir kommen zu den Künstlern, wo der junge Menzel von Eduard Meyerheim, der Richard Wagner Lenbachs, Otto Lessings schöne Halbfigur von Knaus, Gustav Richters Selbstporträt, und, ein Gast unter den Deutschen, Jenny Lind in Eduard Magnus' bezauberndem Bilde herrschen. Und ein zweiter Schwarz-Weiß-Saal (wiederum mit hellblauen Wänden) gibt die Ergänzung dazu.

Die Ölgemälde des nächsten großen, wieder ein wenig reicher ausgestatteten Saales, der den Titel »Das Zeitalter Goethes« trägt, halten das hohe künstlerische Niveau. Denn am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden noch nicht so viele schlechte Bilder gemalt wie später. Hier stehen einige der wunderbaren Graff-Porträts an der Spitze, darunter das Selbstbildnis, der Sulzer und der Schauspieler Ekhof, der durch Friedrich Haases Vermächtnis hierher kam. Dazu ein paar glänzende Büsten: Moses Mendelssohn von Tassaert, Schadows Nicolai und als Zentrum des Ganzen: Klauers meisterlicher Goethe.

Endlich ein Ausblick auf die künftige größere Porträtgalerie: einzelne Bildnisse aus dem Zeitalter der Reformation, des Dreißigjährigen Krieges und der Aufklärung. Hans Sachsens pfiffiger Kopf in Jost Ammanns Stich eröffnet den Reigen. So rundet sich immerhin, wenn auch noch nicht abgewogen und ausgeglichen, der Kreis seit der glorreichen Epoche deutscher Kunst und Kultur im 16. Jahrhundert bis zu unseren Tagen. *M. O.*

Dresden. Der Dresdner Bildhauer **Friedrich Offermann,** der kürzlich verstorben ist, ist in Dresden wohl durch ein paar plastische Monumentalwerke vertreten, nämlich durch die großen Gruppen die ruhige Elbe und die bewegte Elbe, die am Altstädter Eingang der Carolabrücke stehen, aber in keinem Dresdner Museum war eines seiner Werke zu finden. Dem hat jetzt die Tiedge-Stiftung abgeholfen, indem sie eine bemalte Holzbüste eines Reisigen angekauft und dem **Stadtmuseum** überwiesen hat. Offermann hat im Kunstleben Dresdens eine so ansehnliche Rolle gespielt, daß es erfreulich ist, sein Andenken nun auch auf diese Weise bewahrt zu sehen.

Wien. Die Frage des **Baues des Stadtmuseums,** von dem im letzten »Wiener Briefe« die Rede war, ist nun in zwei Instanzen entschieden worden und dürfte in kurzem von der letzten Instanz im gleichen Sinne entschieden werden: das Projekt Tranquillini-Hofmann wird ausgeführt werden, das ebenfalls preisgekrönte Projekt des Hofrates Otto Wagner wird in die Mappe der vielen unausgeführten Bauten dieses Architekten wandern. Damit wird wiederum eine wichtige bauliche Angelegenheit Wiens in dem Sinne erledigt, wie es bei den in Wien herrschenden Verhältnissen in Kunstdingen kaum anders zu erwarten war: Die einem konservativen Publikumsgeschmack entsprechende Mittelmäßigkeit siegt über den starken, um Konzessionen unbekümmert schaffenden Künstler. Es ist für Wiener Verhältnisse bezeichnend, daß dieser »noch heute wie am ersten Tag« um Anerkennung ringende und immer wieder enttäuschte Künstler im Alter von 72 Jahren steht! Bei dem Entschlusse der Kommune in der Frage der Bauvergebung dürften außer angeblichen »museumstechnischen« Gründen noch andere Erwägungen mit gespielt haben: Kurz vor der entscheidenden Sitzung sprach die »Genossenschaft der Wiener Bildhauer« beim Bürgermeister vor und bat ihn, dahin zu wirken, daß kein »streng moderner« Entwurf zum Bau an-

genommen werde, weil es da für die Bildhauer wenig zu tun gäbe, was der Bürgermeister auch versprach und einhielt. In Kunstfragen ist die mit politischen Hintergedanken verquickte »Gewerbeförderung« bei uns wichtiger als die Kunst. *O. P.*

Heidelberg. Der gegenwärtige Besitzer des altehrwürdigen **Stiftes Neuburg** (vor den Toren der Stadt) hat sich entschlossen, seine Sammlungen dem kunstfreudigen Publikum zu öffnen. So kommt in jenen stillen Winkel, in dem noch heute die Geister der Romantik rege sind, hie und da ein Wanderer, der in diesen Räumen Zwiesprache hält mit Werken der Romantiker und der Nazarener. Zu Beginn des Jahrhunderts war es der Rat Friedrich Schlosser, Goethes Freund und Schwager, der hier Haus und Hof hielt. Leute aus dem Kreise Goethes, Romantiker und Nazarener gingen in dem gastfreundlichen Hause ein und aus. So sprechen diese seit jenen Tagen an ihrem Orte verbliebenen Kunstwerke eine besonders eindringliche Sprache; und eine Fahrt zu dem idyllisch gelegenen Stift bringt dem Kunsthistoriker hohen Genuß und Kenntnis neuer, selten gesehener Dinge. Auf der Jahrhundertausstellung sah man manches von den Bildern, so auch das berühmteste: das Goethebildnis von Gerhard von Kügelgen, künstlerisch von mäßiger Qualität. Es hängt in dem Goethezimmer des Stiftes, umgeben von vielem Handschriftlichen des Dichters. Auch einige Zeichnungen des Dichters sieht man hier. Aus dem Nachlaß der Frau Rat hat sich ein weiteres Goethebildnis von G. Melchior Krauß hier aufbewahrt. Überaus zahlreich und reichhaltig sind die Autographenschätze: die Namen unserer Großen begegnen uns fast alle, besonders die Romantiker, denen auch der jetzige Besitzer, Freiherr von Bernus, seine ganze Liebe geschenkt hat. Er hat eine selten vollständige Sammlung Erstausgaben der Romantiker, daneben kostbare handschriftliche Unika von Karoline von Günderode und Johanna Schopenhauer, von der man eine mit eigenhändigen Miniaturen geschmückte Bibel sieht. Von Marianne Willemer, die zu Schlossers Zeiten alljährlich auf dem Stift weilte, sieht man neben Handschriftlichem eine Originalzeichnung E. von Steinles, die die Goethefreundin in ihrem hohen Alter festhält. Aus ihrem Silhouettenalbum sind Bildnisse von Goethe, Leopold Wagner, Wieland, Heinse, Klopstock u. a. ausgestellt. Soweit die literarisch wertvollen Schätze der Sammlung. In künstlerischer Hinsicht sind die Nazarener am stärksten vertreten, in Gemälden und vor allem in Zeichnungen. Sehr bedeutend und von hohem Adel der Empfindung in Linien und Farben ist Philipp Veits Porträt der Frau Senator von Bernus. Auch das Familienbild der Schlossers von Joh. Heinr. Koopmann (der erst 1894 starb) atmet noch den Geist jener früheren Zeit. Von Fiedler gibt es ein Selbstporträt, von Riepenhausen ein Bildnis Christian Schlossers. Der Frankfurter C. C. Schütz hat das Stift in einem großen Bilde festgehalten, der Heidelberger Karl Fohr auf einer großen Leinwand ein romantisches Gesamtbild bewaldeter Höhen und Täler mit Kirchen, Schlössern und Burgen. Von Friedrich Olivier sieht man ein biblisches Bild »An den Wassern von Babylon«; von Lasinsky und Ph. Veit zwei kleine Täfelchen. Zu nennen ist dann noch ein Porträt der Frau Emilie von Bernus von Joh. Heinr. Tischbein; von dem gleichen noch ein Familienbild der Familie Pforr. Von Steinle hängt ein Madonnenbild in der kleinen gotischen Kapelle; von besonderer Schönheit sind jedoch die beiden Entwürfe (»Türmer« und »Violinspieler«) zu den Originalen der Schackgalerie. In der Kapelle befinden sich noch zwei Glasgemälde nach Entwürfen Steinles. Von Steinles Schüler, Ferd. Becker, ist ein Aquarellbild »Brüderlein und Schwesterlein« zu nennen. Im Goethezimmer hängt ein großer Freskenentwurf Moritz von Schwinds. Unter den Zeichnungen gibt es vieles von Bedeutung, Blätter von Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, L. Richter, Rethel. Interessant ist ein Doppelbildnis von Overbeck und Cornelius, bemerkenswert eine flotte farbige Zeichnung von Pocci, von dem außerdem noch eine linienstrenge, subtil durchgearbeitete Zeichnung eines Leichenbegängnisses auffällt. Ernst Fries hat in einigen Studien das Stift und das Neckartal festgehalten. Bedeutend in der Komposition sind zwei heroische Landschaftszeichnungen von J. A. Koch. Schließlich seien noch Blätter von Chodowiecki und F. Öser kurz erwähnt. — Das knappe Referat zeigt, wie mannigfaltig auch die Kunstschätze des Stiftes sind. Für den Archäologen sei noch auf die Sammlung ägyptischen und antiken Kleingeräts hingewiesen. *W. F. St.*

VEREINE

+ **München.** Von der Künstlervereinigung »Die Juryfreien« hat sich ein besonderer Kreis mit dem Namen »Die Unabhängigen« abgespalten. Der neuen Gruppe gehören an: Fritz Gartz, Josef Hegenbarth-Elbleiten, Fritz Scherer, Eduard Staudinger, sämtliche in München.

In Ergänzung der bereits von uns gebrachten Notiz, daß der **Kölnische Kunstverein** künftig seine Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum aufgebe, sei noch mitgeteilt, daß Paul Cassirer in Berlin zum künstlerischen Leiter der neuen Ausstellungen ernannt worden ist. Cassirer bleibt in Berlin, hat sich jedoch verpflichtet, im Jahre acht Ausstellungen in Köln zu veranstalten. Geschäftlicher Leiter wird Walter Klug in Köln. Der Kunstverein wird nach wie vor seine Vereinszwecke erfüllen; er behält seine volle Selbständigkeit und ist nach den Verträgen in der Lage, seine selbständigen Vorschläge in einer Kommission von sieben Mitgliedern, von denen eine Stimme dem künstlerischen Leiter zufällt, durchzuführen. Die erste Ausstellung wird im Herbst in den neuen Räumen gegenüber dem Dom erfolgen.

VERMISCHTES

+ **München. Brakls Kunsthaus** betitelt sich ein neues Galeriegebäude, das der Kunsthändler Brakl durch Emanuel von Seidl am Beethovenplatz hat aufführen lassen. Der Hauptsaal, ein durch zwei Geschosse gehender Kuppelraum mit Oberlicht, hat in dem als Entree gedachten Erdgeschoß weißgrauen, im Obergeschoß jedoch schwarzen Grund. Die vierzehn um diesen Hauptraum sich gruppierenden Zimmer und Säle sind in den verschiedensten Tönen gehalten, besonders kühn die Säle mit Bildern von A. Jank (violett), Richard Kaiser (starkes, ziemlich helles Rot), Strathmann (gelb), Hans B. Wieland (grün), Bartels und Erler-Samaden (weiß). Den Inhalt der Galerien bilden im übrigen größere Kollektionen der seit langem bei Brakl gesehenen Münchener Künstler H. Kley, Goossens, Schnackenberg, Püttner, Erler, Putz, zu denen sich noch eine große Zahl Einzelbilder von Habermann, A. v. Keller, Bloos, Kálmán, Müntzer, Rieth, Samberger, Spiegel, v. Stuck, Th. Th. Heine und anderer gesellt.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig



KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 39. 11. Juli 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 40, erscheint Anfang August

LITERATUR

Walter Cohen, *Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn. II. Band:* Die mittelalterliche und neuere Abteilung. Bonn 1913.

Wie die Vorrede dieses trefflichen Büchleins betont, bestand die Aufgabe des Verfassers darin, in populärer Form eine Art Anleitung zum Studium und Genuß der Bonner Sammlungen zu geben. Es lag im Rahmen dieser Aufgabe, daß das Lokal-Rheinische in den Vordergrund gestellt und demgemäß die Kapitel über rheinisches Steinzeug und Porzellan, über die rheinische Plastik der romanischen und gotischen sowie der Renaissance-Epoche besonders eingehend behandelt wurden. Als zweckmäßig vom museumstechnischen Standpunkte aus erweist sich die Anordnung des Textes, die so getroffen ist, daß die allgemein gehaltene Einleitung in das Verständnis jeder Gruppe regelmäßig von einem kurzen Verzeichnis der wichtigeren Gegenstände ergänzt wird. Dadurch zerfällt das Ganze sehr glücklich in einen ohne weiteres lesbaren, sozusagen literarisch gedachten Teil, den der Laie mit Gewinn lesen wird, und einen direkt vor den Objekten zu benutzenden knappen Führer, der sich durch die dünnere Type sofort erkennbar heraushebt. Die Fassung des eigentlichen Verzeichnisses verdient ähnlichen Wegweisern durch Museen als Muster vorgehalten zu werden; ohne trocken und langweilig zu sein, gibt er das Wissenswerte in kürzester, möglichst präziser Form. In den Abteilungen der altniederländischen und kölnischen Malerei wird auch der Fachmann manche nützlichen Hinweise finden.

Die wirksamste Anerkennung eines solchen Führers ist es ohne Zweifel, wenn in dem Leser das Verlangen geweckt wird, die betreffende Sammlung kennen zu lernen und an der Hand des Führers zu studieren. Den meisten, die in dem vorliegenden Verzeichnis blättern, wird es ebenso gehen wie dem Rezensenten, den die feinsinnigen Analysen Cohens und die geschickt zusammengestellten 34 Autotypien im illustrativen Anhang von der Notwendigkeit überzeugt haben, dem Bonner Provinzialmuseum demnächst einen Besuch abzustatten. Die Fachgenossen an den Museen, die sich vor eine ähnliche Aufgabe wie Cohen gestellt finden sollten, seien auf seinen Führer nochmals nachdrücklich hingewiesen. *Hermann Voss.*

Neue Grecoliteratur. *Ricardo Jorge, El Greco.* Nova contribuição biográfica, critica e médica ao estudo do pintor Domenico Theotocópuli. Coimbra. Imprensa da Universidade 1913. (Sonderabdruck aus der Revista da Universidade de Coimbra I. Nr. 4). — *G. Beritens, Aberraciones del Greco.* Madrid. Libreria de F. Fé.

Zwei Arzte, ein portugiesischer Psychiater und ein spanischer Augenspezialist, haben in zwei sehr interessanten Abhandlungen Greco auf Gehirn und Augen hin untersucht und verschiedene Anormalitäten festgestellt, ohne dabei, was ausdrücklich bemerkt sei, den Künstler Greco auch nur um das geringste niedriger einzuschätzen als vorher. Wir müssen gestehen, daß uns die Diagnose der beiden Ärzte nicht völlig überzeugt hat. Vor allem ist das ständige ins Feld führen des Astigmatismus zur Begründung der übermäßigen Streckung der Grecoschen Gestalten nicht recht angängig (es ist ja von der Grecoschen Augenkrankheit auch früher sehr viel geredet und geschrieben worden), schon aus dem einfachen Grund heraus, weil, wie wir das verschiedentlich zu beweisen gesucht haben, die Grecosche Proportionierung ganz dem Ideal seiner Zeit entsprach, von Greco nur noch stärker betont und durchgeführt wurde als von Parmeggianino, Tintoretto, Palma Giovane und anderen. Nehmen wir aber selbst an, Greco hätte diesen Sehfehler besessen, und wie die Ärzte meinen, diese langgestreckten Gestalten auf die Leinwand hingezeichnet, so müßten doch diese gemalten Menschen ihm wiederum noch länger, noch verzerrter erschienen sein, und Greco hätte bei bindfadendünnen Erscheinungen enden müssen. Schon diese Überlegung zeigt das Absurde der ärztlichen Theorie. Aber abgesehen davon muß man sich doch sagen, daß, wenn Greco die Menschen so langgestreckt sah, er sie doch in natürlicher Länge auf die Leinwand bringen mußte, denn wenn man, um einen Vergleich zu brauchen, einen kleinen Gegenstand unter der Lupe ansieht und ihn mit den Fingern dort abmißt, so wird man doch keine Riesenlänge abpassen, sondern eben die natürliche Länge des Gegenstandes.

Ganz anders steht es mit der Tatsache, daß ungefähr seit 1600 die Köpfe bei Greco immer verzerrter wirken, oft so, als ob das Modell einen Schlaganfall erlitten hätte. Die Augen und Ohren sitzen in starker Verschiebung, die eine Wange ist meist viel dicker als die andere. Hier scheint Greco bewußt oder unbewußt aus einem Sehfehler (einer Verzerrung des Gesichtsbildes, je nachdem, ob der Kopf nach links oder rechts geneigt ist), wenn man so sagen darf, Kapital geschlagen zu haben. Die photographischen Reproduktionen bei Beritens nach S. 50 vor allem wirken in der Tat verblüffend. Die Akten über diesen Fall sind jedenfalls noch nicht geschlossen.

Bei der Arbeit R. Jorges interessiert uns das Medizinische weniger als das, was der ausgezeichnet in der älteren wie neueren kunstgeschichtlichen Literatur bewanderte Gelehrte, der anscheinend auch über ein nicht gewöhnliches künstlerisches Empfinden verfügt, uns in kunsthistorischer und kritischer Weise Neues zu sagen weiß. Vor allem hat Jorge eine sehr wichtige literarische Notiz über Greco wieder aufgedeckt, die bisher allen entgangen war:

In dem 1657 vollendeten, jedoch erst posthum veröffentlichten Werk des Portugiesen Francisco Manuel de Melo (1611—1667) »Hospital das letras, — Apologo dialogal quarto« (neue Ausgabe in der Bibliotéca de clássicos portuguèses apólogos dialogais 1900. III. p. 86). Melo vergleicht hier den portugiesischen Maler Luis de Benavente zunächst mit Hieronymus Bosch und dann mit dem »Grego pintor famoso«, den, wie er übertreibend sagt, »alle Poeten dieses Jahrhunderts feiern«. Dann fährt er fort: Seine Art zu malen war so streng und so dunkel, daß sie den meisten mißfiel. Niemals verschwendete er seine Malerei, seine Kunst an eine gewöhnliche Person. Darum lebte er in großer Armut und in stolzer Einbildung auf die Größe seines Geistes. Endlich vom Hunger bezwungen und von

Fremden überredet, ging er nach Sevilla in der Erntezeit und führte soviele einträgliche Arbeiten aus, daß er dabei reich wurde. Als er sah, daß er genug verdient hatte, kehrte er zu seiner ernsten, feierlichen (solene) Malerei zurück, die er seine ihm angeborene nannte mit den Worten: »Lieber will ich im Elend leben als solch rohe, flache Dinge schaffen«. (»antes quero viver misero, que rudo«.) Der Künstlerstolz Grecos scheint sehr bekannt gewesen zu sein. Auch Jusepe Martinez berichtet uns, daß Greco bei seiner Ankunft in Toledo jedermann deutlich zu verstehen gab, daß seine Kunst in der ganzen Welt nicht ihresgleichen hätte.

Was aber die Erzählung von der Reise nach Sevilla anlangt, so scheint das eine der vielen Künstleranekdoten zu sein. Daß Greco für Sevillaner Kunstfreunde gearbeitet hat, ist uns schon seit einiger Zeit aus Dokumenten bekannt. Eine Reise des Künstlers selbst aber nach der andalusischen Hauptstadt wird durch keine Tatsache, kein Dokument belegt. Daß Grecos Kunst etwas Besonderes, durchaus Distinguiertes, in keiner Weise für die große Masse bestimmt war, scheint man stets und überall gefühlt zu haben. Besonders charakteristisch für die Auffassung von Grecos Persönlichkeit dünkt uns schließlich noch der Umstand, daß Melo den Maler nicht auf die Größe seiner Kunst stolz sein läßt, sondern »soberbo da grandeza de seu espirito«. Man war sich offenbar schon im 17. Jahrhundert ganz klar darüber, daß Grecos Kunst letzten Endes als eine Verstandeskunst aufzufassen ist, daß bei ihm das Gehirn, der Verstand nur allzu stark den Pinsel regiert hat.

A. L. Mayer.

Paul Seidel, *Friedrich der Große und die bildende Kunst.* Mit 30 Radierungen und 132 Zeichnungen von Peter Halm. Berlin und Leipzig 1912. Giesecke & Devrient. Großfolio in Prachtband.

Die prunkvolle Ausstattung dieses Monumentalwerkes wird gerechtfertigt durch die feierliche Gelegenheit, zu der es erschien: Autor, Illustrator und Verleger haben Kaiser Wilhelm II. eine Huldigung zum zweihundertsten Geburtstage Friedrichs des Großen dargebracht. Sie schufen damit ein würdiges Gegenstück zu ihrem um die Wende des Jahrhunderts erschienenen Prachtwerk über die »Französischen Kunstwerke des 18. Jahrhunderts im Besitz des Deutschen Kaisers« und gewiß würden sie ihr Verdienst noch steigern, wenn sie sich nun entschlössen, von diesem Friedrichswerke ebenso eine editio minor zu veranstalten, wie sie es vor dreizehn Jahren mit der Kunstsammlung des Großen Königs auf der Pariser Weltausstellung getan haben. Denn das in kleiner Auflage gedruckte und kostspielige Prachtwerk ist ja in dieser Form gar nicht bestimmt, die Verbreitung zu erleben, die es dem Geschmack und der Gediegenheit nach, von der es auf jedem Blatt durchwaltet ist, verdient.

Den vortrefflich scharfen und klaren Druck des Textes wie der Radierungen, die übersichtliche Anordnung der Illustrationen, das nicht spiegelnde und doch auch nicht schmutzigtrübe Papier, endlich den von E. Doepler d. J. entworfenen Einband: blau mit Silberdruck und Orangeschnitt — eine preußisch-militärische Farbensymbolik — rechnen wir den opferfreudigen Verlegern mit besonderem Dank an, und wenn ihr Lob hier an erster Stelle erklingt, so soll damit keine Rangordnung etwa aufgestellt sein, sondern nur ausdrücklich auf Qualitäten der Leistung hingewiesen sein, wie sie trotz allgemeiner Höhung des Niveaus immer noch zu den Seltenheiten gehören.

In den Kunstbeilagen verfolgt man mit Entzücken die leichte und sichere Hand, mit der Peter Halm die Radiernadel und die spitze Zeichenfeder zu führen versteht. Mit einem unglaublichen Reichtum an Mitteln weiß er den farbigen Effekt herauszubringen, die koloristischen Werte auf seiner Kupferplatte zu nuancieren und die Verschiedenheiten des Materials — Seidenroben, Laubwände, Kristallleuchter, Wandtäfelungen, kapriziös gerahmte Trumeaus — anzudeuten, ohne dabei irgendwie von der Solidität der reinen Radiertechnik abzuweichen. So hoch wir aber auch den Meister in der Reproduktion von Kunstwerken wie Gemälden und Statuen schätzen, sein Bestes scheint er uns im Landschaftlichen (vgl. das Blatt mit Rheinsberg am spiegelnden See) und namentlich im Interieur und im Kunstgewerblichen zu geben. Radierungen wie z. B. die Schmalwand des großen Tanzsaales im Charlottenburger Schloß oder die Innenansicht der Bildergalerie bei Sanssouci sind außerordentlich reizvolle Kunstwerke und recht geeignet zu zeigen, wie weit die tötliche »Genauigkeit« einer Photographie hinter der geistvollen Interpretation eines Künstlers zurücksteht.

Für den wissenschaftlichen Bearbeiter Prof. Dr. Paul Seidel bot sich hier die Veranlassung, »seine langjährigen Vorarbeiten für die Schilderung des Verhältnisses des Großen Königs zu den bildenden Künsten zu einem gewissen Abschluß zu bringen«. Den älteren Lesern des Jahrbuchs der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen und des von Seidel selbst in ausgezeichneter Weise redigierten »Hohenzollern-Jahrbuches«, von dem nun schon 15 stattliche Bände vorliegen, ist der Umfang und die Gründlichkeit dieser Vorarbeiten zum Teil bekannt. Wer sich je mit diesem vielleicht interessantesten und jedenfalls reichhaltigsten Abschnitt unserer einheimischen Kunstgeschichte befaßt hat, weiß, wie unglaublich schwierig das vielfach noch in den kgl. Schlössern schwer oder gar nicht zugängliche Material kennen zu lernen und zu beherrschen ist. Viel hat uns Seidel selbst zugänglich gemacht in den von Jahr zu Jahr reicher ausgebauten Sammlungen des ihm unterstellten Hohenzollernmuseums; als Dirigent der Kunstsammlungen in den Kgl. Schlössern ist ihm wie keinem anderen vertraut, was die Kunstliebe der Hohenzollern im Laufe der Jahrhunderte an Schätzen zusammengetragen hat. Und diese unbestrittene Materialkenntnis, unterstützt durch ausgedehnte Archivstudien, befähigten ihn wie Keinen, uns zum erstenmal ein rundes Bild des Großen Königs als Förderer der Künste zu geben. Gerade in dieser Zusammenstellung wirkt neben dem Neuen auch das schon Bekannte, als träte es jetzt erst in die rechte Beleuchtung. Wir sehen, wie Friedrich sich langsam die Welt seiner ästhetischen Ideale aufbaut, lernen den Wert seiner Jugendeindrücke für ihn abschätzen, wie auch hier der kultivierte Geschmack der Mutter für ihn maßgebend wird, wie er von ihr die Vorliebe für das Porzellan, für die Tabatieren, für den ganzen modischen Rokokozierat übernimmt. Es folgt dann die Schilderung Friedrichs als Bauherrn, die knapp und präzis die architektonischen Schöpfungen des Königs begreift, insonderheit die Bauten in und um Sanssouci, um sich schließlich in einem höchst interessanten Kapitel den städtebaulichen Bemühungen Friedrichs zuzuwenden. Belebt wird die Darstellung von Künstlercharakteristiken, unter denen die Knobelsdorffs und Pesnes besonders liebevoll ausgearbeitet wurden; daneben lernt man die Kunstberater des Königs, d'Argens und Algarotti, kennen. Wenn das Hofbildhaueratelier des Königs schon durch Seidels inhaltreiche Aufsätze bei Gelegenheit der Rokokoausstellung, die 1892 die kunstgeschichtliche Gesellschaft veranstaltete, näher bekannt geworden ist, so wird vielen neu sein, was der Verfasser von den dekorativen Künstlern, dem ausgezeichneten Nahl und den etwas derberen Hoppenhaupt, Ebenhecht und Merck zu berichten weiß. Dem Abschnitt über die Hofmaler folgen Bemerkungen über die Fabrikation der Wandteppiche, die Friedrich in Versen (an den Grafen Gotter) zwar begeistert

gelobt, selbst aber in seinen Gemächern nie verwandt und stets nur verschenkt hat. In dem ausführlichen Kapitel über die Kupferstecher findet man übersichtlich zusammengestellt, was von den Ausgaben des Oeuvre du Philosophe de Sanssouci wissenswert ist, und das Werk, klar und deutlich gegliedert, schließt mit höchst wichtigen, knappen Resumés über die angewandte Kleinkunst und das Kunstgewerbe, Medaillen, Porzellan, Silber- und Goldschmiedearbeiten. Der Verfasser stellt hier, wie schon früher, die bemerkenswerte Tatsache fest, daß sich in dem allgemeinen französischen Zeitgeschmack die spezifisch berlinisch-potsdamischen Erzeugnisse der Möbeltischlerei (Kambly), sowie auch der Dekorations- und Goldschmiedekunst als eine deutlich erkennbare charakteristische Spielart absondern lassen.

Wie gesagt, Bekanntes und Neues schließt sich in diesem Werk zu einem so gut wie lückenlosen Bild zusammen, daß uns zum erstenmal in aller Deutlichkeit die Gestalt des Roi-Artiste erkennen läßt. Neben dem Staatsmann, dem Philosophen, dem Schriftsteller, die so oft Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung waren, durfte der Mäzen und Kunstfreund nicht länger fehlen. Und die wohl gelungene Lösung dieser Aufgabe läßt es doppelt wünschenswert erscheinen, das Werk in einem weniger kostbaren Gewande den Vielen zuzuführen, die ohne Zweifel ihre Freude und ihre Belehrung dabei finden würden.

Hans Mackowsky.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. v. Ulrich Thieme. Band VIII: Coutan-Delattre. (Leipzig, E. A. Seemann, 32.—; geb. 35 M.)

Nachdem vor kurzem an dieser Stelle die beiden letzten Bände des Thiemeschen Lexikons eine Würdigung erhielten, dürfen wir nunmehr schon den achten Band des großen Werkes anzeigen, der wieder eine Fülle wissenschaftlichen Materials und kritischer Arbeit enthält. Bisher pflegten es die italienischen Künstler zu sein, die am stärksten hervortraten und den einzelnen Bänden sozusagen das Gepräge verliehen; im achten Band dagegen machen ihnen die Franzosen den Primat streitig. Die stattliche Reihe beginnt mit dem von Hermann Uhde-Bernays bearbeiteten und nach seinem weitreichenden Einfluß gewürdigten Thomas Couture und führt über Antoine, Charles-Antoine und Noël-Nicolas Coypel (von Paul Cornu), Coyzevox (M. Audin), Dalou (P. Cornu), Daubigny (E. Bender), Daumier (Bender), Louis David und David d'Angers (Hans Vollmer), Decamps (Vollmer), Degas (Bender) zu Delacroix und Delaroche, die H. Vollmer auf zwölf und sechs Spalten behandelt. Unter den italienische Künstler betreffenden Artikeln seien erwähnt der Cozzarelli von G. de Nicola, der Lorenzo di Credi von Gronau, die verschiedenen Crespi (Daniele, Giovanni Battista und Giuseppe Maria) und Dandini des Unterzeichneten, die Criscuolo von Sobotka, der Carlo Crivelli von B. Geiger, der Cronaca von W. Limburger, Bernardo Daddi vom Grafen Vitztum, P. Damini von D. v. Hadeln und Vinc. Danti von W. Bombe. Auch einige wichtige Arbeiten zur niederländischen und deutschen Künstlergeschichte sind zu erwähnen: voran der in seiner Knappheit und kritischen Schärfe mustergültige Cranach von M. Friedländer, vorbildlich noch im besonderen durch die Bewältigung des riesigen Materials auf bloßen fünf Spalten, die allerdings für die literarischen Nachweise durch Dodgsons Cranach-Bibliographie erheblich entlastet wurden. Weiter der A. Dauher von Th. Demmler, der Petrus Cristus von W. Cohen, der Gerard David von Fr. Winkler, der Albert Cuyp von K. Lilienfeld und Caspar de Crayer von Zoege von Manteuffel. Ferner die folgenden Artikel über englische und skandinavische Meister: E. Gordon Craig und W. Crane von Bender, John Crome von L. Binyon und Joh. Chr. Clausen Dahl von A. Aubert. Hieran ließe sich noch eine Reihe von Aufsätzen anschließen, die antike Künstler wie Daidalos (Amelung), Deinochares und Deinokrates (Thiersch) behandeln, endlich eine Anzahl solcher, die das 19. Jahrhundert in Deutschland betreffen. Zu erwähnen besonders Daffinger von L. Grünstein (acht Spalten!), Danhauser von H. Tietze), Dannecker und Defregger (von Bender). Für das weitere rasche Erscheinen des Künstlerlexikons eröffnet das Vorwort des Herausgebers sehr erfreuliche Aussichten. Um das in den letzten Bänden erzielte Tempo einhalten zu können, ist das wissenschaftliche und technische Personal des Bureaus erheblich vermehrt worden. Eine Reihe privater Subskribenten hat sich dankenswerterweise bereit erklärt, einen Teil der erhöhten Kosten zu tragen, und eine Beihilfe aus öffentlichen Mitteln ist ebenfalls in Aussicht gestellt worden. Da der neunte Band bereits mitten in der Drucklegung ist, so hoffen wir schon in wenigen Monaten über sein Erscheinen berichten zu können.

Hermann Voss.

Wilhelm Steinhausen, *Aus meinem Leben.* Erinnerungen und Betrachtungen. Martin Warneck. Berlin 1912.

Daß ein Buch von Steinhausen seine besonderen Qualitäten hat, ist von vornherein verständlich für diejenigen, die seine tiefinnerliche Kunst auch nur annähernd kennen. Aber auch für die der Kunst Steinhausens Fernerstehenden ist die vorliegende Schrift von größtem Interesse; denn sie zeigt uns, wie ein seltener Mensch und Künstler die Welt sieht. Die ersten vier Abschnitte, etwa die Studienjahre umfassend, geben manches Biographische und Künstlerpsychologische von größtem Reiz. Ganz wundervoll kommt hier ein verträumter und feiner Humor zum Ausdruck. Es sind Jean Paulsche Szenen in tiefinnerliche und religiöse Romantik getaucht. Das nachfolgende Drittel der Seitenzahl zeigt Steinhausen als künstlerischen Denker und Beschauer. Man wird diese Abschnitte und Darlegungen nicht lesen, ohne immer wieder auf die Kunstweise des Meisters zu blicken und in ihr die Sehnsucht des Künstlers erfüllt zu sehen, soweit irdischem Tun Erfüllung überhaupt zuteil wird. Wir vernehmen da die geheimnisvolle Musik der Wellen, die aus Zeit und Raum ins Ewige verklingen. Im letzten Drittel des Buches steht der Wort- und Bilddichter Steinhausen vor uns — eine Künstlerpersönlichkeit in Wort und Form, eine Einheit und Eigenart von unvergleichlichem Wesen. Da klingt die Poesie der Nazarener und Romantiker hindurch, das Heimweh in die Welt, aus der Welt, in das Reich, wo »im ewgen Gleichmaß wechselt Bild auf Bild und keimet aus dem dunklen Schoß so herrlich — und so teilnahmlos.« — *Bgr.*

DENKMÄLER

Ein monumentales Straßenschild. In Dresden wurde Sonntag, den 15. Juni, an der Ecke der Lipsiusstraße und der Stübelallee eine Gedenksäule für **Constantin Lipsius,** den einstmaligen Professor der Baukunst an der Dresdner Kunstakademie, enthüllt. Der Dresdner Architekt Schümichen hatte unter den Schülern von Lipsius den Gedanken angeregt, an der Lipsiusstraße zum Ersatz des gewöhnlichen blechernen Schildes mit dem Namen der Straße eine künstlerische Platte anbringen zu lassen. Der Gedanke fand Anklang. Es wurde daraufhin ein Wettbewerb unter den ehemaligen Schülern von Lipsius veranstaltet, und schließlich wurde ein Entwurf des Görlitzer Architekten Prof. Michel zur Ausführung bestimmt, allerdings keine Platte, sondern eine sandsteinerne Säule mit Inschrift, obenauf ein sitzender Putto, der auf ein Blatt zeichnet. Diese Säule wurde jetzt mit einer entsprechenden schlichten Feier enthüllt und vom Rate der Stadt übernommen. Man muß wohl sagen, daß damit ein sehr glücklicher Gedanke zum

ersten Male verwirklicht worden ist. Der Architekt Prof. Theobald Hofmann in Elberfeld, ebenfalls ein Schüler von Lipsius, sagt darüber folgendes: »Der Rat zu Dresden hat durch seine Zustimmung zur Errichtung dieser monumental gestalteten Ehrentafel den Anstoß zu weiterer Nachfolge auf diesem Wege gegeben. Es wäre wohl zu wünschen, daß auch andere Straßen mit Namen solcher berühmter Männer, die ein selbständiges Denkmal in der Stadt nicht besitzen, ein ähnliches Gedenkzeichen erhielten. Wenn nicht so reiche Mittel zur Verfügung stehen, wie im Falle Lipsius, wird eine künstlerisch gestaltete Bronze- oder Steintafel, vielleicht mit dem Reliefbild des zu Ehrenden, den Zweck erfüllen. Damit würde das Straßenbild verschönt und die Kunst zugleich ins Volk getragen. Wahrlich ein edles Mittel, das Volk anzuregen und der Kunst zu dienen. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung wäre ferner der Umstand, daß der Gemeinsinn in allen Schichten des Volkes gefördert würde. Nacheiferung, es den Geehrten gleich zu tun, Mittel für das Gemeinwohl zu stiften, würde geweckt, der Kunst und dem Kunsthandwerk würde eine neue Art der Betätigung eröffnet und ein Antrieb zu neuem Leben auf diesem Gebiete würde gegeben.«

Wien. Gedenktafel für Hansen. Anläßlich der Feier des 100. Geburtstages des Architekten Theophil Freiherr von Hansen, des Erbauers des Parlamentsgebäudes, der Börse, der Akademie der bildenden Künste und zahlreicher anderer öffentlicher und privater Gebäude in Wien, wurde an dessen Wohn- und Sterbehause in der nach ihm benannten Hansenstraße eine von Kundmann geschaffene Gedenktafel feierlich enthüllt. Neben van der Nüll, von Siccardsburg und Friedrich von Schmidt war Hansen der bedeutendste Architekt der großen Wiener Bauära der sechziger, siebziger und achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts.

AUSGRABUNGEN

Über die Fortsetzung der **Ausgrabungen in Pergamon** im Herbst 1912 (s. zuletzt »Kunstchronik« vom 29. Dezember 1911 und vom 6. Dezember 1912 in meiner »Archäologischen Nachlese«) berichtete A. Conze in der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin vom 4. Februar 1913. Außer dem Vortragenden selbst waren Schazmann und Hepding daran als Leiter beteiligt. — Im Demeterheiligtum wurden die von Dörpfeld im Jahre 1911 aufgedeckten vorphiletairischen Mauern weiter freigelegt; Hauptaufgabe war aber die Erledigung der Aufdeckungen an den Gymnasien, besonders auf deren Ostseite. Dort sind die Schüttungen, die von den eigenen Ausgrabungen herrühren, mehr und mehr zu beseitigen. Es geschah so weit, daß ein Torbau mit sechsfach umwindender Innentreppe freigelegt und als aus der griechischen Zeit stammend erwiesen wurde. Zum Schluß wurde die Spur der in der Königszeit zu den Gymnasien führenden Fahrstraße gefunden; die volle Aufdeckung bleibt der nächsten Ausgrabung vorbehalten. Außerdem nahm man sich vor, in die von der Untersuchung noch so gut wie unberührte Strecke der Stadt zwischen den Grabungen, die das Berliner Museum oben, und den Ausgrabungen, die das archäologische Institut unten vorgenommen hat (man lese die wundervollen Seiten, die Michaelis in dem »Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen« darüber geschrieben hat!), zunächst entlang der ja immer sichtbar gebliebenen Hauptstraße, vorzudringen. Ausgehend von einem ziemlich weit oben zu linker Hand der Straße zutage stehenden Trachyt-Bogen (Trachyt wurde in Pergamon namentlich in der früheren Periode viel verwandt) fand man die Fundamente eines dreiteiligen Baues aus der Königszeit, in ihm ältere Felszisternen, deren drei untereinander durch gangbare Gänge verbunden sind. Die Ausrammung aller der Zisternen lohnte mit Einzelfunden verschiedener Art, meist Tongefäßscherben hellenistischer Zeit. Nordostwärts hart an diesen Bau anstoßend wurde ein ursprünglich auch der Königszeit angehörender Bau in seinen Fundamenten aufgedeckt; der alten Anlage gehört ein Rundsaal an, ein Hypokaustum ist spätere Zutat, das Ganze sichtlich ein Thermenbau. — An Stelle von Wilhelm Dörpfeld, der die Pergamenischen Grabungen seit 1900 so erfolgreich geführt hat, wird nunmehr der zweite Sekretär des Athenischen Instituts, Reg. Bauinspektor H. Knackfuß, die Leitung der künftigen Pergamenischen Ausgrabungen übernehmen, der in diesem Herbst schon beratend zur Seite gestanden hatte. — In dem eben erschienenen Heft der »Athenischen Mitteilungen« finden sich systematische ausführliche Darlegungen von Dörpfelds Grabungen in Pergamon und Details über die plastischen Einzelfunde: Attalosstatue, Athena, Tänzerinnen (s. Kunstchronik 1911/12, Sp. 149). *M.*

FUNDE

Florenz. Der Sekretär des Cabinetto della Stampe in den Uffizien, Filippo di Pietro, der sich durch seine schöne Publikation von Barocciozeichnungen letzthin vorteilhaft bekannt machte, hat in dem Magazin der Accademia di Belle Arti unter Haufen Schülerzeichnungen, die dem Untergange geweiht waren, zwei verschollene **Originalkartons Federigo Baroccios** zu dem »Abendmahl« im Dom zu Urbino und zu der »Beschneidung« im Louvre gefunden. Die gut erhaltenen, auf Holzrahmen aufgenagelten Kartons ($3 \times 2^1/_2$ m groß) stammen aus der Sammlung des Kardinals Leopold von Medici, der sie von einem Neffen Baroccios erwarb, wie sich aus dem Inventar ergibt. Die Sammlung wurde später in die Akademie überführt, wo sie solange zu Studienzwecken benutzt wurde, bis sie den Uffizien einverleibt wurde. Bei diesen Wanderungen kamen die beiden kostbaren Kartons abhanden, und sie wären sicherlich ganz verloren gegangen, wenn sie der Spüreifer di Pietros jetzt nicht wieder ans Licht gezogen hätte. *W. R. B.*

AUSSTELLUNGEN

Eine juryfreie Ausstellung wurde am 17. Juni in Dresden eröffnet, die erste ihrer Art in unserer Stadt. Veranstalter ist der neugegründete Künstlerverband Dresden. Für die Ausstellung hat Se. Maj. der König das Orangeriegebäude an der Herzogin Garten bis Ende August zur Verfügung gestellt, die städtischen Kollegien Dresdens haben dem Verband 3000 M. Beihilfe gewährt. Im Begleitwort des Kataloges liest man die bekannten Klagen über das Walten der Jury bei Ausstellungen. Weiter heißt es u. a.: »In der juryfreien Ausstellung soll ein neutraler Boden geschaffen werden, auf dem alle Künstlergruppen in freimütiger und weitherziger Weise ihren Mitgliedern gestatten, ihre Werke der Öffentlichkeit zu zeigen«. Auch lehnt es der Künstlerverband ab, andere Verbände und Ausstellungen zu befehden. Betont wird nur die wirtschaftliche Bedeutung der Sache. Es soll allen Künstlern, besonders natürlich denen, die in den repräsentativen Ausstellungen keinen Platz finden, ein Markt geschaffen werden. Man wird das alles gern unterschreiben und den Künstlern, die sonst keine Gelegenheit haben, ihre Werke zu zeigen, freudig die Möglichkeit gönnen, ihre Ware zum Verkauf auszubieten — aber darüber hinaus bietet diese erste Dresdner juryfreie Ausstellung auch kaum etwas Erwähnenswertes. Es treten keine neuen unbekannten Talente ans Licht der Öffentlichkeit; man sieht nichts von überschäumendem Sturm und Drang, nichts von temperamentvollen, geschweige denn irgendwie bedeutenden Leistungen; die brave Mittelmäßigkeit ist versammelt; vieles ist sogar

noch darunter; nur vereinzelte plastische Werke zeigen künstlerische Kraft. Das Ganze ist sozusagen eine recht anspruchslose weitherzige Kunstvereinsausstellung. Nachrühmen kann man ihr die künstlerisch ansprechende Ausschmückung der Räume. Auch daß der Katalog typographisch gut ausgestattet ist und daß in ihm die Preise der ausgestellten Kunstwerke angegeben sind, ist anerkennenswert. Im ganzen sind, wie noch erwähnt sein mag, 346 Kunstwerke von 85 Künstlern ausgestellt.

Frankfurt a. M. Der **Kunstverein** vermittelte uns in der zweiten Junihälfte die Bekanntschaft mit der sympathischen Kunst von R. Genin (München). Bei einer deutlichen Modernität fehlt ihm doch alles Revolutionäre; seine Art ist mehr lyrisch und empfindsam als stark. Seine Kompositionen zeichnet ein milder, gehaltener Rhythmus aus. Die Verschiedenartigkeit der Vorbilder (Puvis, Hodler, Marées und andere, auch modernere) ergibt auch zunächst noch eine etwas schwankende Vielartigkeit der Eindrücke. Die Farbe, deren milder und dumpfer Charakter als Stimmungsfaktor oft sympathisch ist, hat manchmal eine etwas branstige, unreine Art. Ein gewisser — wohl absichtlicher — Mangel an Festigkeit bringt häufig den Eindruck von etwas Fließendem, Vergehendem in seine Bilder. In den kleinen Landschaften, deren kräftigere Art vielleicht selbständiger und unmittelbarer ist als die der größeren Kompositionen, kommt die Lust am Primitiven, Einfachen, am auf die Norm Bringen deutlich zum Ausdruck. *A. W.*

Straßburg i. Els. Im Elsässischen Kunsthaus fand eine Kollektivausstellung des Straßburger Malers August Cammissar statt, die neben einer großen Zahl Landschaften auch einige figürliche Arbeiten enthielt. Unter den verschiedenartigen Werken des Künstlers kommt den Temperabildern die größte Bedeutung zu. Interessant sind auch zwei Kopien nach den alten Glasfenstern der St. Magdalenenkirche in Straßburg, die vor einigen Jahren durch Feuer zerstört worden sind. *K.*

Madrid. Die Sociedad de Amigos del arte hat dieses Frühjahr eine **Ausstellung spanischer Gemälde** der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus öffentlichem und privatem Besitz veranstaltet. Die 287 Arbeiten, die zur Ausstellung gelangten, sind aber nicht nur ausgeführte Gemälde, sondern auch Skizzen und Zeichnungen. Überraschungen bietet diese Veranstaltung nicht, sie dürfte auch kaum den wohl damit verknüpften Wunsch erfüllen, der spanischen Malerei nach Goya wieder zu größerem ideellen (und materiellen) Ansehen zu verhelfen. Einmal kommt gerade auch auf dieser Ausstellung wieder Goyas unendliche Überlegenheit über all die Zeitgenossen und Nachfolger in erdrückender Weise zum Ausdruck, dann hat man auch zu viel der sehr tüchtigen aber schließlich doch langweiligen Porträts von Federigo Madrazo ausgestellt. Ja, man hätte sogar auch auf eine ganze Anzahl Bildnisse von Vicente Lopez verzichten dürfen. Ist dieser Künstler auch den Luis und Federigo Madrazo erheblich überlegen, so nützt man seinem Ruhm in keiner Weise, wenn man neben seinen besten Arbeiten zuviel Bilder ausstellt, denen man es unschwer anmerkt, daß sie nicht mit größter Liebe und Aufmerksamkeit gemalt sind. Immerhin bleibt diese Ausstellung sehr verdienstvoll, denn man hat Gelegenheit, die Madrider Malerei jener Zeit an charakteristischen Beispielen gut zu studieren. Über die Entwicklung und Eigenart einiger dieser Künstler wie Alenza und Esquivel hoffen wir an anderer Stelle an Hand von Abbildungen näheres mitteilen zu können. Bemerkt sei noch, daß von der Ausstellung ein reich illustrierter Katalog im Preis von zwei Pesetas erschienen ist, zu dem der Madrider Kunsthistoriker Dr. Angel Veque eine längere, sehr instruktive Einleitung geschrieben hat. *A. L. M.*

Heidelberg. Die historische **Entwicklung des Augenglases** führte in den Städtischen Sammlungen eine **Sonderausstellung** vor, die von deren Konservator Lohmeyer gemeinsam mit dem Vorstande der Ophthalmologischen Gesellschaft veranstaltet wurde. Wenn es sich hier auch um eine Vorführung handelt, die mehr kulturgeschichtliches Interesse bietet, so findet doch auch der Kunsthistoriker manches Wertvolle darin. Die meisten Zeitalter haben die Brille so gestaltet, daß sie eine reine Gebrauchsform darstellt; das Problem, zwei Gläser richtig vor den Augen zu befestigen, ist ja erst in unseren Tagen vollkommen gelöst worden. Zweimal jedoch in der Entwicklung erfuhr das Augenglas eine reichere künstlerische Ausgestaltung: das erstemal sind es die Nürnberger »Meisterbrillen« mit ihren wundervoll durchbrochenen Stegen; das anderemal ist es die Zeit vom Barock bis zum Empire, die alle die verschiedenen Formen der Manokles und Monokles, der Lünetten und Lorgnetten auf das Kunstvollste und Kostbarste ausstattet. — Die Ausstellung wurde vor allem aus den Privatsammlungen der Herren Geheimrat Prof. Dr. Greeff-Berlin und Prof. Dr. von Pflugk-Dresden zusammengestellt. Während die erste Sammlung eine lückenlose kulturhistorische Entwicklung des Augenglases gibt, liegt der Wert der zweiten besonders in ihren vielen Beispielen von vorzüglichen kunstgewerblichen Arbeiten. *F. Pl.*

SAMMLUNGEN

Das **Kaiser-Wilhelm-Museum** in **Krefeld**, in dem vom 4. Juni bis zum 9. Juli eine bemerkenswerte Ausstellung von Werken Leibls und seiner Freunde Schuch, Trübner, Sperl und Alt stattfand, hat ein Jugendwerk von Wilhelm Leibl, den in Öl gemalten Studienkopf eines älteren Mannes, angekauft. Es ist etwa im Jahre 1865 entstanden und war bisher in der Nähe von Köln in Privatbesitz versteckt.

Barmen. Die Galerie des Barmer Kunstvereins in der Ruhmeshalle erwarb das Gemälde »Jahrmarkt« vom Jahre 1872 des 1905 in Düsseldorf verstorbenen, 1836 in Barmen geborenen Malers **Karl Böker.**

Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg. Erster Bericht über die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts. Pfingsten 1911 bis Pfingsten 1913. Man könnte die Fähigkeiten eines Museumsbeamten zum guten Teil danach beurteilen, wieweit er über das bloße Erwerben und Verwalten hinaus es versteht, die vielen Einzeldinge miteinander und mit dem Leben in Zusammenhang zu bringen, das Ganze interessant, d. h. lebendig zu machen. Das gilt nicht nur von der Art der Erwerbungen, sondern vor allem auch von den verschiedenen Äußerungen in Wort und Schrift, öffentlich und im privaten Verkehr, zu denen der Beruf Veranlassung gibt. Als ein sehr erfreuliches Zeichen erscheint da der erste Jahresbericht über die Neuerwerbungen, den das Kupferstichkabinett des Germanischen Museums durch W. Stengel herausgibt. Unter den Erwerbungen befindet sich, soweit das aus den Abbildungen zu ersehen ist, kaum etwas Gleichgültiges, dagegen sehr viel Bedeutendes, wovon nur die zwei Zeichnungen aus dem 15. Jahrh., die prächtigen Blätter von Füßli, die Lithographie mit den beiden Mädchenköpfen von Schadow hervorgehoben seien. Sehr zu begrüßen ist es, daß endlich, wenn auch noch etwas zaghaft, die moderne Kunst zugelassen worden ist, mit Werken von Liebermann, Slevogt, Gaul u. a. Wir wollen gerade diese Erwerbungen nicht nur als Leistung, sondern auch als Programm auffassen. Mit einer Neueinrichtung kann ich mich nicht einverstanden erklären: mit der Anordnung der Handzeichnungen nach Techniken (Bleistift, Pastell,

Aquarell usw.). Während beim Kunstgewerbe, dessen Anordnnng der Berichterstatter als Vorbild angibt, die Technik immer ein wesentlicher Gesichtspunkt ist, sind gerade die Handzeichnungen für uns die persönlichsten Äußerungen der Künstlerindividualität und verlangen daher eine Anordnung nach Künstlern bezw. möglichst kurzen Zeitabschnitten.

Was aber diesen Bericht zu einer Äußerung frischen Lebens macht, das ist der jede trockene Aufzählung vermeidende Text, der reich an Wissen und Anregungen ist und die Freude des Verfassers an den seiner Verwaltung anvertrauten Schätzen verrät. Auch die äußere Ausstattung ist schön und sorgfältig. *Kurt Freyer.*

Fiesole. Die kleine Sammlung im Oratorium S. Ansano, die seinerzeit von dem Canonico Angiolo Maria Bandini zusammengebracht wurde, ist, um sie besser zu sichern, Anfang Mai in ein eigens dazu gebautes Haus hinter dem Dom, — in das neueröffnete **Museo Bandini** überführt worden. In einem Raum des Erdgeschosses neben der Treppe sind die wenigen Skulpturen untergebracht worden. Die Hauptstücke, zwei prachtvolle figurierte Marmormensole aus der Schule Giovanni Pisanos, eine Madonnenstatuette des Nino Pisano und einige gute Robbiaarbeiten sind geschickt herausgehoben. Die Räume des ersten Stockes sind für die Bilder reserviert. An der Langwand des Hauptsaales hängen die vier Triumphbilder Jacopo Sellajos nebeneinander. Mit Verständnis ist der Platz für die kleine Madonna mit Engeln von Fra Giovanni da Fiesole (?) ausgesucht und auch die hübschen altflämischen Grisaillen hat man wirkungsvoll placiert. Im allgemeinen darf man konstatieren, daß die Kunstwerke in der neuen Umgebung gewinnen, — freilich den Reiz des alten, heimlichen Kirchleins kann uns niemand ersetzen.

Durch eine Ironie des Schicksals wurde das neue, angeblich sichere Haus bereits in der Nacht vom 7. zum 8. Mai von Dieben heimgesucht. Drei Bilder wurden gestohlen: Die Madonna Fiesoles, eine »Incognita«, die man dem Andrea di Giusto zuschreibt und ein S. Giovanni Battista byzantinischer Mache aus dem 13. Jahrhundert. Glücklicherweise waren Sellajos Triumphbilder aus den Uffizien, wo man sie zu Reinigungszwecken deponiert hatte, noch nicht überführt worden. Unterdessen ist es der Polizei gelungen, die gestohlenen Bilder wieder beizuschaffen. Man beschlagnahmte sie noch im letzten Moment auf dem Hauptbahnhof in Florenz, wo sie von den Dieben und ihren Helfershelfern bereits speditionsfertig eingeschmuggelt waren. Von den Tätern, einem durch zahlreiche Diebstähle von Kunstwerken berüchtigten Brüderpaar, konnte bisher nur der eine dingfest gemacht werden. Das Bildchen Fiesoles wurde übrigens bei dieser Gelegenheit, trotzdem es keineswegs zu den besten Arbeiten des Meisters gehört und zumeist nur als Schulwerk gilt, von Sachverständigen auf über 50000 Lire geschätzt. *W. R. B.*

Florenz. Am 18. Juni ist **Donatellos Marmorstatue des jugendlichen Täufers** aus dem Besitz der Martelli in den des Museo Nazionale del Bargello übergegangen. Über den Ankauf der Statue seitens des Staates für 400000 Lire haben wir bereits berichtet. Der Täufer wird im großen Saal neben dem hl. Georg Donatellos aufgestellt. Direktor Giacomo de Nicola wird bei dieser Gelegenheit eine von künstlerischen Gesichtspunkten geleitete Neuordnung des Salons vornehmen, bei der besonders die jetzt in aufdringlicher Weise dominierenden Gipsabgüsse und Reproduktionen anders placiert werden sollen. *W. R. B.*

VEREINE

Der »**Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen**« hat zwecks Verlosung unter die Mitglieder wiederum eine sehr große Anzahl von Gemälden, Radierungen und Skulpturen auf der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf (über die wir noch ausführlich berichten werden) angekauft. Aus der umfangreichen Liste dieser Erwerbungen erwähnen wir nur Werke von A. v. Brandis, A. Dirks, E. Dücker, R. Hellwag, J. Heß, J. P. Junghanns, E. Kampf, E. Oppler, W. Püttner, L. Putz, R. Sieck und H. v. Volkmann.

* **Der Sächsische Kunstverein zu Dresden** versendet seinen Rechenschaftsbericht auf das Jahr 1911. Das bedeutendste künstlerische Ereignis des Berichtsjahres war die Ausstellung von modernen Werken aus Privatbesitz (1. Juli bis 31. August 1912), die 629 Bilder und 39 Skulpturen umfaßte; außerdem fanden noch 21 größere und kleinere Sonderausstellungen statt. Ausgestellt wurden im ganzen 2562 Kunstgegenstände, darunter 1849 Gemälde, 460 graphische Werke und 253 Skulpturen: 1540 aus Dresden und Umgebung, 395 aus München, 171 aus Berlin, 98 aus Stuttgart, 44 aus Paris usw. Verkauft wurden 199 Kunstwerke für 58011 M., nämlich 139 aus Dresden für 35137 M. und 60 von auswärts für 22884 M. Die Einnahmen betrugen 44980 M. 39 Pf., die Ausgaben 44464 M. 76 Pf. Die Mitgliederzahl ist von 2673 auf 2527 zurückgegangen. Der Sächsische Kunstverein ist ebenso wie das Kgl. Sächsische Ministerium des Innern aus der Verbindung für historische Kunst ausgetreten, weil nach Meinung des Direktoriums die sächsischen Künstler in der Frankfurter Versammlung am 7. und 8. Juni 1912 ohne Grund zurückgesetzt worden sind. Die Vereinsgabe für 1912 war ein künstlerisch ausgestatteter Kalender. Für 1914 wurde in der Mitgliederversammlung, die eben jetzt am 20. Juni stattfand, eine Plakette gewählt, für die der Vorstand des Vereins einen Wettbewerb veranstalten will.

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 5. Mai 1913. Herr Bredt spricht über »Neuerworbene Kunstblätter des 19. Jahrhunderts in der graphischen Sammlung«. Er legt einige Aquarelle M. v. Schwinds vor, einen Entwurf für ein Gemälde, das in etwas anderer Fassung 1865 für die Pfarrkirche in Reichenhall ausgeführt wurde, und zwei Blätter für die Fresken zur Zauberflöte in der Wiener Hofoper. Es folgt eine Anzahl von Holzschnitten Johann Rehles, die bisher ganz unbekannt gewesen waren. Der Künstler, der jung gestorben, hatte seine Arbeiten Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts Dessauer und Braun (dem Gründer der 1844 erschienenen »Fliegenden Blätter«) in München vorgelegt und von beiden eifrige Förderung erfahren. Dessauer schickte ihn nach Paris. Rehle ging auf eine Holzschneidetechnik in der Art Dürers aus — im Gegensatz zum englischen Holzstich — und zeigt in einer Folge von Totentanzblättern (1837) auch starke Beziehungen zur Kunst Holbeins. In seinen späteren Schnitten, deren einige auch in den ersten Jahrgängen der »Fliegenden Blätter« zu finden sind, arbeitet er mehr malerisch. Schließlich legt Herr Bredt noch eine Reihe von Zeichnungen des Grafen Pocci vor, mit einem humoristischen Widmungsschreiben an den Architekten Lange versehene Karikaturen auf Bilder Genellis, die sich als eine höchst originelle und selbständige Gruppe im Werk Poccis ergeben.

Herr A. L. Mayer spricht über den Maler Jan Cossiers, den C. Z. von Manteuffel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon kürzlich behandelt hat. Mayer schreibt dem Meister einige Bilder der Pinakothek in München zu: die zwei Genreszenen, die früher als Pereda, später als Pedro de Moya, dann wieder als Pereda gegangen waren (Kat. d. alt. Pinak. von 1911, Nr. 1299 u. 1300), und das männliche Brustbildnis Nr. 1295, das früher Velazquez, dann der Schule des Mazo zugeschrieben wurde. Bei Besprechung

der erstgenannten Bilder und ihrer in verschiedenen Museen resp. Privatsammlungen befindlichen Repliken erwähnt Mayer, daß eine Replik des Münchener Bildes im Museum in Valenciennes die Signatur J. Co trägt.

Herr Sieveking legt einen aus Rheingönheim in der Pfalz stammenden römischen Fund vor, ein Medaillon aus blauem Glas in Bronzefassung, das ein männliches Brustbild und auf den Achseln und der Brust drei Kinderköpfe zeigt. Er bestimmt das Stück auf römische Kaiserzeit, 1. Jahrhundert nach Christus, und erblickt in dem Dargestellten Germanicus. Weiter legt er die Photographie eines in Kleinasien gefundenen, sehr fein gearbeiteten Symplegmas vor, das kürzlich im Münchener Kunsthandel aufgetaucht war.

Herr Wolters zeigt ein griechisches Grabrelief in Marmor, das einen sitzenden Mann nach rechts gewendet zeigt, den Unterkörper in den Mantel gehüllt, in der Hand eine leichte Leier; ihm gegenüber ein nackter Knabe mit einer Buchrolle, also singend. Wolters weist auf Vasen mit ähnlichen Schulszenen, besonders auf die Vase des Duris hin. Leierspieler und Knabe sind als Einheit zu fassen, das Grabmal also dem als Lehrer der Musik dargestellten sitzenden Mann gewidmet. Es soll sich früher in einer der Kgl. Villen in Neapel befunden haben, ist ein echt griechisches Stück des 5. Jahrhunderts, läßt sich aber nicht lokalisieren. Jedenfalls ist es nicht attisch, wie auch der stark mit Glimmer durchsetzte Marmor beweist. Das Werk ist eine Neuerwerbung der Glyptothek.

FORSCHUNGEN

Notizen zu einigen Bildern der Sammlung Max Michaelis. Der Katalog von Mr. F. Martin Wood zu dieser, einige Zeit öffentlich in der Grosvenor Gallery zu London ausgestellten Sammlung, welche nächstens nach Süd-Afrika abreist, enthält einige Zuschreibungen, die mir bestimmt unrichtig vorkommen. Gleich Nr. 1: »Porträt einer jungen Dame«, Rembrandt zugeschrieben, ist doch wohl sicher nicht von diesem Meister. Freilich ist es in das Bodesche Rembrandtwerk aufgenommen und kommt bei Valentiner-Rosenberg auf S. 99 vor. Dr. Bredius, der es aus der Hugh Laneschen Sammlung kannte, sagte einigen Freunden (und auch mir) schon früher, daß es seines Erachtens bestimmt von Bol aus dessen früherer Zeit sei. Nachdem ich das Bild gründlich studiert habe, muß ich seinem Urteil ganz beistimmen, und ich höre, daß Dr. Hofstede de Groot diese Ansicht auch sehr entschieden teilt. Die Modellierung des Kopfes ist sehr schwach und die Malerei im Gesicht recht weich ohne jegliches Impasto. Der Kragen ist genau wie jener des Frauenporträts Bols im Kaiser-Friedrich-Museum gemalt. Die goldene Kette, das Armband usw. sind ebenso gering und »handwerksmäßig« gemalt wie die goldenen Knöpfe der sogenannten Frau Bas in Amsterdam und des Frauenporträts von Bol auf Halton Manor. Am linken Arm, bei der Manschette, finden wir dieselbe Technik wie auf fast allen Bol-Porträts: die mit der Manschette parallel laufenden Pinselstriche, welche Dr. Bredius als charakteristisch für Bol beschrieben hat. Rembrandt hätte doch noch mehr gegeben als bloß ein anziehendes Bildnis; das beweist sein Selbstbildnis von 1640 in der National-Galerie — und aus dieser Zeit stammt wohl dieses Bild ungefähr. Es ist wahrscheinlich verkleinert, da die Figur zu groß für den Raum erscheint; hätte sie für ein Büstenporträt gesessen, würde sie sitzend dargestellt sein. Das Bild muß gänzlich restauriert werden, da die Farbe schon abbröckelt.

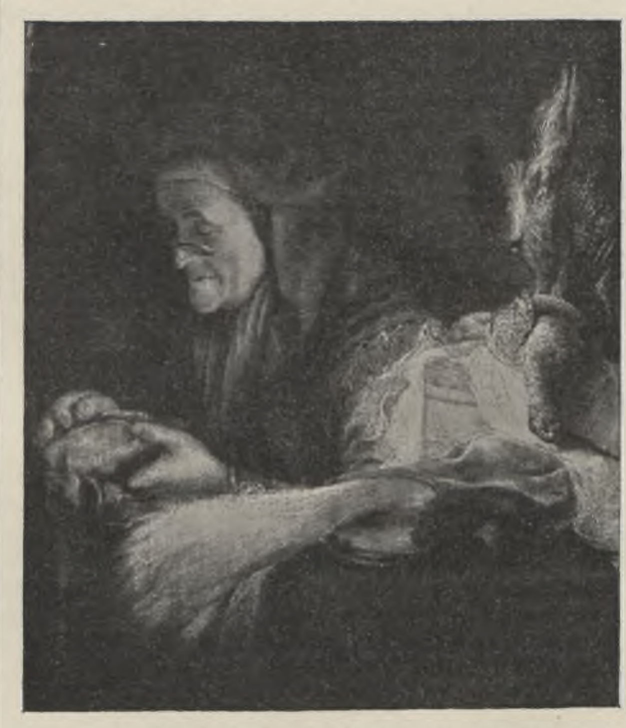
Warum das »Porträt eines alten Mannes« (Abb. 5 des Katalogs), welches weder holländisch noch aus dem 17. Jahrhundert ist, von Abraham Bloemaert gemalt sein soll, verstehe ich nicht.

Der »Kopf eines Hirten« (Abb. 6) ist nicht von Willem de Keyser, dem problematischen Meister, von dem kein bezeichnetes Bild bekannt ist, sondern ein echter Thomas de Keyser, dem großen Vorgänger Rembrandts in Amsterdam. Auch hier findet man sein kräftiges Kolorit, mit den grünlichen Schatten und dem starken Impasto, wie auf andern ähnlichen Werken der reifen Zeit.

Das »Porträt eines jungen Kavaliers« (Nr. 9) Holländische Schule genannt, scheint mir eine Arbeit Hannemans, der van Dyck oft so nahe kam. Der Katalog liest das Datum falsch (1666); es steht 1635 da, und Hanneman hat es in England gemalt, von wo er 1640 wieder nach Holland zurückkehrte. Vielleicht hat das Werk etwas durch zu starke Reinigung gelitten, wodurch die starke Modellierung des Kopfes und das kräftige Kolorit weniger hervortreten.

Govert Flinck war doch wirklich ein zu tüchtiger Künstler, um ihm den »Orientalischen Prinzen« zuschreiben zu können (Abb. 13 des Katalogs) und das soll noch sein Selbstbildnis sein! Eher ist es die Arbeit eines schwachen Rembrandt-Nachahmers, aber noch geringer; etwa in der Art des Gerrit Horst.

Das merkwürdige Bild, welches der Katalog »a tachidermist« nennt (warum nicht »ein Hühnerweib«) ist eins der interessantesten der Ausstellung. Ich glaube nicht, daß Aert de Gelder (dem der Katalog es zuschreibt) schon geboren war, als es gemalt wurde. Alle Werke de Gelders



verraten den Einfluß der Werke Rembrandts aus seiner letzten Zeit, wovon hier nichts zu spüren ist. Wenn ich an das von Bode in »Art in America II« publizierte Bild einer alten Frau und an Lord Pembrokes »Lesende Frau« denke, wage ich dieses Bild Rembrandt zuzuschreiben in seiner frühesten Periode — vor 1630.

Trotz der etwas gedrungenen Komposition (siehe Abbildung) offenbaren die freie Behandlung der Farben, die schon ganz Rembrandtsche Lichtwirkung und die delikaten, transparenten Schatten Qualitäten, welche weder Lievens, Dou noch andere holländische Maler in der Zeit auf-

weisen konnten. Dazu ist die Verbindung der Farben: ein gedämpftes Grün (Tischdecke), ein tiefes Gelb (die Federn des Fasans) und ein apartes Blau eigenartig für Rembrandts frühe Arbeit. Die Pinselführung ist schon breit und das Impasto kräftig.

»Katze und Federvieh« scheint falsch Hondecoeter bezeichnet. Das Datum 1659 kann echt sein (nicht 1652). Vielleicht ist die Signatur von Jan Baptist Weenix in die von Hondecoeter verändert. Besonders die Katze, die beim Verputzen dieses Bildes verschont geblieben ist, scheint mir charakteristisch für den älteren Weenix.

Das »Porträt einer Dame bei der Fontäne« hat nicht die Eleganz und Vornehmheit des Caspar Netscher, sondern erinnert an das Kolorit und die weichere Zeichnung eines Carel de Moor. Abb. 26 zeigt den »Lieblingshund«, eine Arbeit, die weder in Malerei noch in den Typen an Ochtervelt denken läßt. Die Zeichnung ist nicht scharf genug, die Köpfe sind zu flott modelliert und die Pinselführung ist eine zu breite für ihn. Ich glaube, das Bild ist von Joost van Geel; der Mann ähnelt dessen Selbstbildnis im Ryks-Museum. Das kuriose Damenporträt Pieter de Putters ist 1646, nicht 1666, datiert. Auf der Abbildung ist das schon zu sehen. Das viel bessere Exemplar der »Rückkehr des verlorenen Sohnes« von Teniers (Abb. 35 des Katalogs) hängt im Louvre. Es ist überflüssig, die Attribution der »Ansicht des Innern der Oude Kerk zu Delft« an den Delfter Vermeer einer Diskussion zu würdigen. Wenn man die Signatur genau betrachtet, kann das deutliche H vor dem Namen den Beschauer belehren, daß eine falsche Vermeer-Bezeichnung gemalt wurde, statt der echten des Hendrick van Vliet. Ein ganz ähnliches Werk dieses Meisters, von derselben schönen Komposition und trefflichen Perspektive, derselben fein abgetönten Lichtwirkung und derselben Pinselführung, befindet sich in Sir Frederick Cooks Sammlung zu Richmond. Der sklavische Nachahmer und Kopist Gerard Dous, Dominicus van Tol, war nie imstande, ein so gutes Bild zu malen wie diesen Austernverkäufer (Abb. 36). Die Signatur ist falsch. Diese zarte, aber nicht kleinliche Malerei, diese elegante Zeichnung und harmonische Farbenzusammenstellung, dieses weiche Helldunkel ist nur dem viel bedeutenderen Autor, Gabriel Metsu, eigen.

Nr. 39, ein Bildnis eines Herrn, welches Verspronck zugeschrieben wird, ist meines Erachtens die Arbeit eines Malers, der nichts mit der Haarlemer Schule zu tun hat. Man findet hier holländischen und vlämischen Einfluß vereinigt. Vlämisch ist die Auffassung, holländisch die Ausführung. Die Art, mit welcher das Haar und der Bart behandelt sind, die eigentümliche Zeichnung der Augen, die flüssige und breite Malerei lassen uns an das Porträt des Simon de Vos in der Antwerpener Galerie denken, das so lange als dessen Selbstbildnis galt, bis man bei einer Reinigung die echte Bezeichnung mit Abraham de Vries' Monogramm darauf entdeckte.

Für die Marine (Nr. 40) mit Fischerbooten wäre Pieter Mulier ein passenderer Name als der de Vliegers, der nie die Wellen so kleinlich und langweilig und nie eine solche flache Luft malte.

Es ist zu bedauern, daß der Verfasser des Katalogs nicht sorgfältiger war bei der Zusammenstellung der Biographien. Rembrandt war nur einmal verheiratet; Nicolaes Maes hatte keinen Sohn; Cuyp wurde 1620, nicht 1606, geboren; Karl du Moor muß Karel de Moor gelesen werden, usw. *J. O. Kronig.*

VERMISCHTES

+ **München. Das Weberhaus in Augsburg,** für dessen Erhaltung die bedeutendsten Architekten Münchens und eine große Zahl von angesehenen Männern der Kunst und Wissenschaft eingetreten sind, wird nun doch abgebrochen. Der Hauptgrund liegt darin, daß eine Wiederherstellung des Hauses in seiner ursprünglichen Form einen Kostenaufwand von 1105000 Mark verursachen würde.

Künstlerische Straßenbrunnen. Früher gab es in den Straßen unserer Städte viele künstlerisch gestaltete Brunnen, deren Wasser man trinken konnte. Durch die Wasserleitungen, die das Wasser in die Häuser leiten, ist den Trinkbrunnen auf der Straße fast überall ein Ende gemacht worden. Kürzlich hat der Dresdner Stadtverordnete Nervenarzt Dr. Hänel beantragt, die Stadt Dresden möge an geeigneten Straßen und Plätzen künstlerisch ausgebildete Trinkbrunnen errichten. Das Stadtverordnetenkollegium hat demgemäß den Rat aufgefordert, geeignete Vorschläge für die Errichtung von Brunnen zu machen, die zugleich Gelegenheit zum Trinken geben und ein Schmuck der Straßen sind. Man darf den Vorschlägen des Rates mit Freude entgegensehen. Ein Preisausschreiben zur Beschaffung künstlerischer Entwürfe für Trinkbrunnen, namentlich Wandbrunnen, erließ schon vor einigen Jahren ein Verein zur Bekämpfung des Alkoholmißbrauchs. Prof. Dr. Weber in Jena hat auch in letzter Zeit an verschiedenen Orten Vorträge gehalten, worin er sich gegen die »zwecklosen« Monumentalbrunnen wendete und zur Schaffung von Trinkbrunnen aufforderte. Einige Früchte hat diese Bewegung doch wohl schon getragen. So befinden sich in der großen Kuppelhalle des Dresdner Hauptbahnhofs ein paar hübsch ausgestaltete Wandbrunnen, aus denen dauernd Wasser fließt.

Eine eigenartige Idee hat der **Pariser Zeichenlehrer Gaston Carré** zur Verwirklichung gebracht. Zweimal wöchentlich erteilt er im städtischen Schlachthause in Vaugirard praktischen Unterricht im Zeichnen und Modellieren von Tieren nach der Natur. An Modellen fehlt es ja daselbst nicht, und Carré verfolgt mit seinem Kursus noch eine Nebenidee: er will durch seine Gegenwart die von den Metzgern nur zu oft an den Tag gelegte Roheit und Grausamkeit zu beschränken suchen und so zugleich der Kunst und der Tierliebe dienen.

Eine **Pariser Zeitung** hat sich gegen die **Zunahme der öffentlichen Denkmäler** und Statuen erhoben, welche die Straßen und Plätze ausfüllen und den Verkehr hemmen. Um ihrem Proteste Nachdruck zu verleihen, läßt sie ihre Leser abstimmen, welche zwanzig Statuen beibehalten werden sollen. Das vorläufige unvollständige Ergebnis der Abstimmung zeigt, daß in Paris so wenig wie anderswo das Publikum sich in solchen Dingen um ästhetische und rein künstlerische Gründe kümmert. Es geht von politischen oder anderen Motiven aus, die mit Kunst direkt nichts zu tun haben. Andernfalls würde man an erster Stelle die Arbeiten Rudes und Dalous auswählen, während das Resultat der Abstimmung den sehr schlechten und mittelmäßigen Arbeiten von Bildhauern, deren Namen man gerne vergessen hat, die ersten Stellen anweist, nur weil die dargestellte Person dem Publikum gefällt. Immerhin mag mitgeteilt werden, daß die ersten sieben Plätze den folgenden Persönlichkeiten zugesprochen werden: die Jungfrau von Orleans, Pasteur, Napoleon I., Victor Hugo, Gambetta, Ludwig XIV und Heinrich IV.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 40. 1. August 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 41, erscheint Mitte August

EIN MONUMENTALAUFTRAG AN FRANZ VON STUCK.

VON JOS. POPPELREUTER

Gelegentlich der Gesamtausstellung der Werke Franz von Stucks in Berlin hat trotz mancherlei Widersprüchen gegen Stuck als Maler bei der Kritik das Urteil von des Künstlers großer Bedeutung als Bildhauer festgestanden. Es hat sich damit jenes allgemeine Urteil als stichhaltig erwiesen, welches vor Jahren allenthalben im Lande laut wurde, als der Künstler zur nicht geringen Überraschung der Kunstwelt mit seinen plastischen Entwürfen hervortrat. Man müßte dieser Einstimmigkeit die Frage entgegenstellen, ob es denn nicht von seiten der deutschen Öffentlichkeit eine Art von Unterlassung gewesen sei, daß bis zu dieser Stunde nichts geschehen sei, um eine solch ausgesprochene bildhauerische Begabung der monumentalen Kunst zuzuführen. Das dürfte in Wirklichkeit so sein. Freilich sei zur Entschuldigung zugegeben, daß der Widerspruch mit der Gewohnheit, sich die für die Museen zu erwerbenden Skulpturen gleich in entsprechender Ausführung auf den Ausstellungen vorführen zu lassen, um Entschlüsse zu fassen, stark anzuschlagen ist; denn Ausnahmen wie diejenige von dem Auftrag der Nationalgalerie an Tuaillon für den bekannten trefflichen Herkules mit dem Eber, der, wie man hört, nunmehr zur Ausführung gelangen wird, sind eben Ausnahmen, und Stuck ist in Wirklichkeit selbst nicht mit groß ausgeführten Arbeiten hervorgetreten, so sehr einige seiner plastischen Arbeiten von Anfang an für die Großausführung gedacht waren. Wir wollen nicht über die mancherlei Gründe rechten, die hier mitgewirkt haben können, da es noch Zeit ist, das Versäumte nachzuholen.

Durch die Initiative der Stadt Köln, welche in diesen Tagen den Beschluß gefaßt hat, dem Künstler für die Skulpturensammlung des Wallraf-Richartz-Museums aus den Mitteln des Vermächtnisses Fritz Vorster für Museumsanschaffungen die Amazone in Lebensgröße in Auftrag zu geben, wird Stuck zum ersten Male in den Reihen der Monumentalbildhauer vertreten sein. Ein Zuvorkommen Amerikas, von wo aus, wie jüngst verlautete, man dem deutschen Künstler auch einen solchen Auftrag erteilen wollte, wird also nicht Tatsache werden. Mir will scheinen, die deutschen Museen hätten um so mehr Veranlassung, die bestgelungenen Skulpturen Stucks in dieser Weise zu Ehren kommen zu lassen, als aus gewissen, wohl mehr äußeren Umständen die Auswahl für starke plastische Neuerwerbungen der Museumssammlungen keine allzugroße ist. Es ist dies die augenblickliche Lage der Ateliers. Einmal ist eine Reihe der in Betracht kommenden Talente durch die große Denkmälerproduktion unseres Landes in Anspruch genommen, sodann widmet sich ein zweiter Teil im Dienste der großen Bauproduktion mehr einer dekorativen Architekturplastik, und ein dritter Teil hervorragend begabter Künstler hat sich der Kleinplastik in einem Material wie Fayence und Porzellan zugewandt, welches nach altem Herkommen nun einmal den Kunstgewerbemuseen vorbehalten ist, so daß ein großer Teil der besten Produktion dem Gesamtbilde unserer Plastik in den reinen Kunstmuseen entzogen wird. Bei aller Anerkennung, welche man der Tätigkeit Tschudis für die Skulpturensammlung der Nationalgalerie zollen mag, es muß ausgesprochen werden, daß der starken Stücke in dem von ihm zusammengebrachten nicht allzuviele sind, und man wird hinzufügen, nicht sein konnten aus eben jenen schon seit längeren Jahren wirkenden Umständen. Stucks beide Arbeiten dagegen, Athlet und Amazone, gehören zu dem besten, was in den letzten Jahrzehnten die Plastik allerwärts hervorgebracht hat. Sie tragen alle Merkmale des plastischen Treffers erster Ordnung an sich: das Hineinbringen einer starken dramatischen Aktion in Figuren von einfachster Linie, bei jenem das Anspannen aller Fasern und Sehnen des Körpers zum Heben der Kugel, bei dieser das Hinausschleudern der Lanze, kann nur eine ausgesprochene Begabung zum Bildhauer hervorbringen, und ich möchte sagen, es sei der Grund des Widerspruchs, welchen manches von Stucks malerischer Produktion bei der Kritik gefunden hat, darin zu suchen, daß in seinen Gemälden oft mehr Plastisches als Malerisches liegt; Figuren wie der Krieg und so manche andere, manche auch von seinen Porträts sind statuarisch empfunden. Stucks erster Ruhm war derjenige des Zeichners, und jenes Einleuchtende, welches seine Skulpturen bei ihrem ersten Erscheinen für alle Welt hatten, lag in dem Empfinden, daß hier die eigentliche Frucht aus diesem glänzenden zeichnerischen Können hervorgegangen sei. In diesen und ähnlichen Aktstudien des Künstlers steht von dem modernen Naturstudium der Deutschen Schule des Jahrhunderts mit das beste Zeugnis vor uns. Von dem glücklichen Verhältnis der Sezession zur Antike sind deshalb diese Skulpturen Stucks neben denjenigen Hildebrandts, Tuaillons und Gauls, von denen auch dieser seinen endgültigen Stil in der Bewunderung gewisser antiker Leistungen gefunden hat, das beste Zeugnis. Es ist der Boden einer eindringlichen Verbindung von Naturstudium und Studium

der Antike, auf welchem sich diese Künstler mit der erklärten Sezession in der Abwendung von akademischer Konvention zusammengefunden haben — ein Programm von ewiger Dauer. Bei der seltenen Wohlgelungenheit unserer Figuren im ausgesprochen plastischen Sinne ist nicht zu verwundern, daß man nicht weit um sich zu blicken braucht, um die Nachwirkung der Figuren in den plastischen Erzeugnissen der jüngsten Jahrzehnte auf Wegen und Stegen zu sehen: so vieles von großer und kleiner Plastik, was da hebt, schiebt, trägt, zieht und wirft, stammt von den Figuren Stucks mindestens ebensoviel ab, wie von ähnlichen plastischen Treffern der älteren kunstgeschichtlichen Epochen. Schon wer diese Nachwirkungen der Schöpfungen in den zahlreichen Skulpturen wahrnimmt, welche längst vor ihren Vorbildern in allen Ehren als Großplastiken in den Museen und auf öffentlichen Plätzen stehen, wird den etwaigen Einwurf als hinfällig ansehen, der Athlet und die Amazone seien nur als Kleinplastiken empfunden und ihre Übersetzung ins Große verbiete sich deshalb, abgesehen davon, daß bei der Amazone durch die Form des Sockels schon äußerlich ausgesprochen ist, daß sie monumental gedacht ist. In Wirklichkeit liegt der Reiz der Figuren doch gerade darin, daß sie trotz der kleinen Form in der Gesamtbewegung wie in der Einzelbehandlung die Kraft der monumentalen Wirkung in sich bergen. Wohin man daher blicken möge, unsere Arbeiten stehen mit größten Ehren unter den Hervorbringungen der letzten Jahrzehnte. Man wird der Versuchung widerstehen, die Amazone etwa mit Tuaillons glücklicher Schöpfung zu vergleichen; denn es scheint nicht angebracht, zwei Kunstwerke in Vergleich zu setzen, welche sich so verschiedene Aufgaben stellen, jenes eine zugespitzte dramatische Aktion zu lösen strebt, dieses den Reiz in der Ruhe sucht; auch in der Auffassung der Naturformen im einzelnen sind die Verschiedenheiten bei beiden Künstlern zu groß, um verglichen werden zu dürfen. Aber man denke von Stucks Figuren aus an den Ruhm zurück, welchen vor nicht allzu vielen Jahren die damaligen Neuerscheinungen der französischen Bildhauerschule fanden. Man erinnert sich, wie zu der Zeit, als unser Künstler mit seinen Arbeiten hervortrat, vor etwa 15—20 Jahren, aller Wünsche in den deutschen Ateliers auf den Besuch des damals so vielgenannten Luxembourg-Museums hinausgingen. Diese Stimmung ist schon seit geraumer Zeit gewichen; denn viele der Arbeiten jener französischen Akademiker, welche sich ehemals durch die unzweifelhaft initiativen Verdienste des Pariser Aktstudiums bemerkbar machten, erscheinen uns heute — viele der Medaillen ausgenommen — alles andere als von nachhaltiger Wirkung, freilich nicht zum Mindesten im eigenen Lande erdrückt durch den hohen Ernst der Arbeiten Rodins. Heute wird es uns leichter, den deutschen Leistungen gerecht zu werden gegenüber diesen durch Chic — so kann man mit dem Ausdruck der Seinestadt sagen — oder Deklamation bestechenden französischen Arbeiten, Bartholomés Totendenkmal nicht ausgeschlossen.

Wenn der Entschluß der Stadt Köln bekannt sein wird, Franz von Stuck zu einem Monumentalauftrag heranzuziehen, werden sich vielleicht Stimmen erheben, welche sagen, es liege in dieser Beauftragung eines Malers etwas von einer Geringschätzung der eigentlichen Bildhauer, deren Arbeiten zur Verfügung stehen. Wir wollen nicht hoffen, daß unsere deutsche Bildhauerschaft eine solche doch nur einzelne Erwerbung für eine größer geplante moderne Skulpturensammlung nur unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten versteht und daß sie lieber sich über das darin ausgesprochene Vertrauen freuen wird, im eigenen Lande das Gute zu finden, wofern man es unabhängig von der Tagesmache sucht. Den anderen Vorwurf, auf den man gefaßt sein muß, wird der Leiter der Sammlungen selbst gerne über sich ergehen lassen, nämlich den, daß man in dem Auftrag auf eine in Kleinplastik lange bekannte Figur die Würze der Neuheit vermisse. Wer danach um jeden Preis suchen will, hat das in den Ausstellungen des In- und Auslandes sehr billig und das Feld dafür bleibt fernerhin offen; der nachdrückliche Hinweis auf das übersehene Gut, das offen am Wege liegt, erscheint ebenso verdienstvoll. Sind uns denn alle jene großen und größten Kunstwerke der Welt durch ihre zahllosen Reproduktionen überflüssig geworden? Und was verschlägt's, ob die Verkleinerung vorher oder nachher liegt? Überdies ist dem Künstler freigestellt, der großen Ausführung neue Wendungen zu geben, welche ihm gut erscheinen.

Die längeren Diskussionen über den Aufstellungsort der Amazone haben sich in einem unerwartet schönen Endresultat vereinigt. Die zuständigen Faktoren haben ihre Einwilligung gegeben, den vor Jahren geäußerten Wunsch nunmehr doch zu erfüllen, den unvergleichlich schönen Innengarten des Museums mit moderner Plastik zu bestellen und haben sich darin mit dem Wunsche des Künstlers zusammen gefunden. Die Amazone wird den langvermißten plastischen Mittelpunkt des Gartens abgeben. Die strengen Linien der Skulptur werden in der frühgotischen Architektur ihren Rahmen finden. Darin wird man nicht einen Widerspruch mit dem modernen Empfinden, sondern seine beste Erfüllung sehen. Wer die jüngsten Wendungen unserer deutschen Baukunst mit Urteil beobachtet hat, wird wahrgenommen haben, daß die allergegenwärtigste stilgeschichtliche Wendung derselben ihre glücklichsten Augenblicke in dieser Verbindung hat; sie hat damit die wahrhaft innere Geistesverwandtschaft der beiden großen Stile glücklich empfunden.

NEKROLOGE

Gaston La Touche †. Mit Gaston La Touche, der an den Folgen einer Blinddarmoperation im Alter von 66 Jahren in Paris gestorben ist, verliert die französische Kunst der Gegenwart einen ihrer glänzendsten Vertreter. Als Koloristen und Dekoratoren sind neben, aber kaum vor ihm nur noch Albert Besnard und allenfalls Jules Chéret zu nennen, aber jeder der drei ist so eigenartig, daß man eigentlich unrecht hat, hier eine Rangfolge festlegen zu wollen. La Touche schloß sich eng an die französischen Maler des 18. Jahrhunderts an, deren Themen auch die seinigen waren, also daß man ihn wohl in der Reihe der Boucher und Fragonard nennen könnte. Am liebsten ver-

weilte er in den alten Parken von Versailles und St. Cloud, die er mit einer gemischten Gesellschaft von Herren und Damen aus der Zeit der Pompadour, von antiken Nymphen und Faunen und von ganz modernen Gestalten aus den Nachtlokalen des Montmartre oder aus den Bällen der vornehmen Pariser Gesellschaft bevölkerte. Auch in den sogenannten »Singeries«, die eine besonders beliebte Spezialität der französischen Maler im 17. und 18. Jahrhundert bildeten, folgte La Touche ihren Spuren und zeigte uns Affen im akademischen Kostüm, die einer malenden Affenklasse die Geheimnisse der Kunst erklären, Affen als vortragende Professoren und lauschende Hörer usw. Auch Innenräume aus der nämlichen Zeit belebte er mit der gleichen heterokliten Gesellschaft, die durch die einheitliche Empfindung und durch die einigende Macht der Farbenharmonie zusammengehalten wurde. La Touche schwelgte förmlich in den wärmsten Farbenakkorden, rauschende goldene und purpurne Töne verschmolz er zu jubelnden und doch niemals lauten Symphonien, und selbst Besnard ist ihm auf diesem, seinem ureigensten Gebiet kaum gleichzustellen. Allerdings ist die Farbenskala Besnards weit größer als die La Touches, aber die La Touche eigentümlichen Akkorde hat kein anderer Maler der Gegenwart so berückend abzuhandeln verstanden. Es ist mit Genugtuung zu vermerken, daß La Touche seit zehn oder zwölf Jahren — also schon als Fünfziger — endlich auch offizielle Beachtung fand und einige große Aufträge erhielt, die ihm gestatteten, festliche Wände in weiten Sälen mit seiner Kunst zu schmücken. Besonders die Malereien im Ackerbauministerium werden dem Namen Gaston La Touche ein dauerndes Andenken sichern.

Prag. Am 10. Juli ist in Prag der tschechische Zeichner und Illustrator **Nikolaus Aleš** gestorben. Der im Jahre 1852 geborene Künstler war bei seinen Landsleuten besonders wegen seiner kräftig stilisierten, ornamental bewegten Illustrationen in etwas altertümelnder Umrißmanier, die ihre Stoffe aus der heimischen Sage und Geschichte entnahmen, außerordentlich geschätzt. Seine stilisierende Zeichenkunst hat er auch auf große Kartons und dekorative Wandgemälde übertragen. Wie sein vor kurzem verstorbener Landsmann Hans Schwaiger war er ein verspäteter Nachfahre der Romantik, wie sie etwa in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts (in Deutschland L. Richter!) geblüht hat. *O. P.*

Im Alter von 73 Jahren ist in Forges-les-Eaux der französische Bildhauer und Radierer **Emile Frédéric Salmon** gestorben. Salmon war der Schüler der Tierbildhauer Mène und Auguste Cain und schuf im Anfange seiner Laufbahn zahlreiche Tierstatuetten. Bald aber wandte er sich der Radierung zu und wurde einer der am meisten beschäftigten offiziellen Nachstecher Frankreichs. Originalplatten hat er nur sehr wenige geliefert, dagegen hat er ausgezeichnete Blätter nach Gemälden Rembrandts, Murillos, Reynolds, Chaplins, Meissoniers und Rosa Bonheurs radiert. Mit Lerat, Waltner und Courtry war er einer der bekanntesten Nachstecher Frankreichs der letzten vierzig Jahre.

Am 26. Juni starb in **Venedig** der Architekt Prof. **Giovanni Sardi,** erst 49 Jahre alt, nach kurzem, aber um so schmerzlicherem Leiden. — Sein Verdienst ist, wie in diesem Blatte oft hervorgehoben, für die hiesigen Neubauten das Venezianisch-Gotische wieder zu Ehren gebracht zu haben. Eine Menge Geschmacklosigkeiten anderer hat er auf diese Weise unmöglich gemacht. Als ein völlig Unbekannter tat er mit dem Neubau des Hotel Bauer-Grünwald am Canal Grande den entscheidenden Schritt, der ihm die unbegrenzte Achtung und Bewunderung der hiesigen Künstlerschaft und eine Menge Aufträge einbrachte. Sein unbestritten größtes Werk ist das Excelsiorhotel auf dem Lido; seine letzte Arbeit der Palazzo Scarpa auf dem »Zattere«. Eine ganze Reihe kleinerer Bauten liegen zeitlich dazwischen. Die Nachahmer fehlen nicht. Sie haben seine Bestrebungen falsch verstanden und kopieren meist verständnislos. — Sardi nahm in Venedig eine bedeutende Stellung ein und dürfte kaum zu ersetzen sein. Mitten im regsten Schaffen hat ihn der unerbittliche Tod hingerafft. *A. Wolf.*

PERSONALIEN

Auf der **Weltausstellung in Gent** erhielten in der keramischen Abteilung die deutschen Künstler Professor Hoetger-Darmstadt und Barlach-Berlin die goldene Medaille, Riemerschmied und Niemeyer in Münster das Ehrendiplom.

Rom. Nach beendigter Konkurrenz hat der Unterrichtsminister die leergebliebenen Stellen von ispettori (Direktorialassistenten) in folgenden Museen besetzt: Dr. L. Ozzola im Kgl. Kupferstichkabinett im Palazzo Corsini zu Rom, Dr. A. Bertini-Calosso in der Kgl. Galerie Borghese, Dr. A. de Rinaldis in der Kgl. Pinakothek zu Neapel, Dr. M. Marangoni in der Kgl. Uffiziengalerie zu Florenz.

WETTBEWERBE

Der **Sächsische Kunstverein** eröffnet einen **Wettbewerb für eine Plakette,** die im Jahre 1914 als Vereinsgeschenk verteilt werden soll. Der Gegenstand der Darstellung ist freigestellt. Bedingung ist, daß für die verfügbare Summe von 6000 M. einschließlich Künstlerhonorar 2600 Stück in Bronze geprägt werden müssen. Die Plakette darf nicht unter 7 cm groß sein, jedoch ist Halbmassivprägung gestattet. Die Entwürfe sind in der Größe von 25 cm bis zum 1. Oktober d. J. beim Sekretär des Sächsischen Kunstvereins, Dresden, Brühlsche Terrasse, unter Kennwort einzureichen. Ein gleichbezeichneter verschlossener Umschlag hat Name und Wohnung des Künstlers zu enthalten. I. Preis: die Ausführung, II. Preis: 150 M., III. Preis: 100 M. Preisgericht ist der Vorstand des Sächsischen Kunstvereins. Zur Beteiligung berechtigt sind die in Sachsen lebenden oder geborenen selbständigen Künstler.

AUSGRABUNGEN

Veji. Die **Ausgrabungen,** von denen ich in der Kunstchronik schon verschiedentlich Nachricht gegeben habe, schreiten rüstig weiter. Die Forschungen werden an zwei Punkten der alten Stadt geführt, und zwar im städtischen Bereiche, da, wo man glaubt, daß die Akropolis gewesen sei, und außerhalb eines der südlichen Tore in der großen Nekropolis. Hier hat man bis jetzt die interessantesten Funde gemacht und zwar ist man auf eine Reihe kleiner Einäscherungsgräber gestoßen, deren Inhalt ganz dem der Gräber in Corneto, Vetulonia und Bisenzio entspricht, und auf wirkliche Bestattungsgräber, die viel älter sind. — Die Einäscherungsgräber sind im Tuff gegraben und enthalten Urnen in doppelkonischer Form. Man findet darin die Produkte der Verbrennung und wenige bronzene Gegenstände: einige Fibulae, ein Rasiermesser. Selten findet man Ketten aus Glaspasta und Bernstein. Reicher sind die Begräbnisstätten, wo man Bronzevasen, Ketten aus Gold, Glas und Bernstein findet. Einige Gräber sind so wohlerhalten, daß man sie in ihrer ursprünglichen Form in das Museo di Villa Giulia bringen wird. Wahrscheinlich werden diese Funde nicht wenig zur Lösung der relativen Stellung der Einäscherung und der Bestattung beitragen. — Was die Ausgrabungen im Bezirk der Akropolis betrifft, so ist ein wunderbarer Bau elliptischer Form ans Tageslicht gekommen, über dessen Deutung man noch nicht einig ist. Da der Bau halb in den Tuff des Hügels

gehauen ist, dachten einige an eine große Zisterne oder an die Favissa eines Heiligtums. *Fed. H.*

AUSSTELLUNGEN

Die Kunstausstellung in Kassel. Unter den großen künstlerischen Veranstaltungen dieses Jahres ist die »Deutsche Kunstausstellung zur Jahrtausendfeier der Residenzstadt Kassel« als letzte am 14. Juni eröffnet worden. Mit einem begrenzten Programm, das das Ausland und die Verstorbenen ausschloß, ohne den Ehrgeiz, nur das Neueste bieten zu wollen, darf die Veranstaltung doch den Anspruch auf allgemeine Beachtung erheben: und zwar einmal wegen der äußeren Gestaltung, dann wegen des Gesamtcharakters des Gebotenen.

Kassel besitzt bisher nicht, wie eine Reihe deutscher Städte, ein eigenes Ausstellungsgebäude, aber für den besonderen Zweck wurde auch dieses Mal — wie schon früher bei anderen Veranstaltungen — vom Landwirtschaftsministerium das Orangerieschloß am Eingang der Karlsaue zur Verfügung gestellt. Jeder Besucher der Stadt kennt die reizende, zu Beginn des 18. Jahrhunderts errichtete Du Rysche Schöpfung, vor der sich breit die Wiese des Bowlinggreen bis zu dem Beginn der fächerförmig ausstrahlenden alten Alleen hin ausdehnt: ein stimmungsvolles, geschlossenes Denkmal höfischer Kunstpflege einer an solchen Anlagen so reichen Epoche. Das Gebäude umfaßt einen Kuppelraum und zwei lange Galerien mit hohen, fast bis zur Erde reichenden Fenstern gegen Südwesten, die durch geschickte Einbauten rasch in je sieben größere und kleinere Kabinette zu verwandeln waren. Die abgeblendeten Fenster zusammen mit ein paar Oberlichtpultdächern geben das feinste, tonige Licht, das man sich für Bilder nur wünschen mag, so daß gerade an trüben Tagen die malerische Schönheit der einzelnen Werke gesteigert erscheint. Im Mittelraum, der die großen Skulpturwerke umschließt, wurde die Wölbung in einer leicht antikisierenden Form nach einem Entwurf des Architekten Prof. von Tettau und des Malers Prof. Wagner sehr geschickt bemalt. Für die graphische Abteilung endlich wurden je drei Räume im ersten Stock der beiden Eckpavillons gewonnen, deren einige noch die schönen alten Stuckdekorationen und Malereien zeigen.

Soweit das Äußere. Die Ausstellung selbst wurde in ihrer Begrenzung schon andeutend charakterisiert. Der Wunsch des Komitees, das die Veranstaltung seit langem vorbereitet hat, ging dahin, von dem deutschen Kunstschaffen der Gegenwart einen guten Überblick zu gewähren, daher vorzüglich solche Werke zu vereinigen, die für den einzelnen Künstler besonders charakteristisch wären, einerlei, ob vom letzten Jahre, oder ob durch andere Ausstellungen schon bekannt. Daher wurde nach Kräften in den Ateliers selbst das Material zusammengesucht, und soweit es irgend anging, nichts genommen, was nicht von einem der Herren des Komitees oder einem Vertrauensmann besichtigt worden war. Ganz ausgeschlossen waren Gruppen, die mit eigener Jury in corpore ausstellten; denn wie's die Erfahrung genugsam hat zeigen können, bedeutet diese Art der Zulassung die Belastung und den Krebsschaden unserer großen Kunstausstellungen. Die letzte Dresdner Ausstellung z. B. war in dieser Hinsicht äußerst lehrreich.

Der Ton bei der Zusammenstellung wurde ferner auf diejenige Kunstrichtung gelegt, die man heute als festes Gut unserer künstlerischen Kultur bezeichnen darf. Dagegen durfte man von der neuesten Phase der Entwicklung, von jenen Bestrebungen, deren Endziele niemand vorauszusehen und deren Bedeutung kaum jemand richtig abzuschätzen vermag, billig absehen. Denn es galt, in Kassel einer wesentlich auf alten Prinzipien beharrenden Geschmacksrichtung einen Begriff von der Kunst der Gegenwart zu geben: man durfte also nur mit dem Besten und Ausgereiftesten kommen. Es durfte genügen, die Möglichkeiten, die sich über den fast schon als klassisch und altmeisterlich anzusprechenden Impressionismus hinaus eröffnen, an einigen Beispielen zu zeigen.

So kam denn eine Ausstellung zustande, die viele an jene feinen und gewählten Veranstaltungen erinnert, wie sie die Münchner Sezession in ihren ersten (und besten) Jahren geboten hat. Auch die Art des Hängens, das Arrangement, die feine Stimmung der Räume mag die Gedanken daran zurücklenken. Der Umfang des ausgestellten Materiales (etwa 850 Nummern, davon etwa 400 Bilder, 100 Werke der Plastik und 350 graphische Arbeiten) macht den Genuß nicht illusorisch, wie es die Massen in den Glaspalästen tun müssen, und das ist gewiß, daß nicht häufig eine gleich hohe Durchschnittsqualität erreicht worden ist.

Auf Einzelheiten einzugehen darf unterbleiben. Die allen geläufigen Namen würden aneinandergereiht werden, ohne doch einen Begriff zu geben. Nur soviel sei gesagt, daß unter den Werken etwa der vierte Teil von hessischen Künstlern herstammt, unter denen Bantzer mit einer größeren Anzahl von Arbeiten (die einzige Ausnahme, da sonst die Höchstzahl für den einzelnen Künstler auf drei beschränkt blieb) eines nachhaltigen Eindrucks gewiß ist. Die Bilder, die Hans Olde und die Schar jüngerer durch ihn an die Akademie berufener Künstler ausstellt, werden dartun, daß für die Zukunft Kassels das Beste zu erwarten ist.

Die Aufnahme, die die Ausstellung gefunden hat, ist sehr erfreulich; derer, die grollend beiseite stehen, weil sie »zu modern« ist, sind wenige; die jüngere Generation aber wird bleibende Eindrücke davontragen. Eine stattliche Zahl von Ankäufen, die bereits zustandegekommen sind, wird gewiß dazu beitragen, das Ansehen Kassels als Kunststadt nach außen hin zu heben. *G. Gr.*

Baden-Baden. Als dritte Sonderausstellung findet zurzeit eine solche von Werken des Malers **Lothar von Seebach** (Straßburg) statt. Die 66 ausgestellten Kunstwerke sind zum großen Teil lebendige Porträts aus der neueren Zeit, dann auch Naturstudien, Akte und Landschaften. Der Künstler liebt es nicht auszustellen, er ist nur sehr selten mit seinen Werken an die Öffentlichkeit getreten. Die Kollektivausstellung in Baden-Baden ist die reichhaltigste, die außerhalb Straßburgs bis jetzt überhaupt von seinen Werken veranstaltet worden ist.

Zur Erinnerung an die denkwürdige Zeit vor 100 Jahren veranstaltet der Kunst-, Kunstgewerbe- und Altertumsverein für den Regierungsbezirk Koblenz unter Führung der städtischen Verwaltungen im Januar 1914 eine Gedächtnisausstellung: **»Koblenz und Ehrenbreitstein vor 100 Jahren«.** Diese Ausstellung wird eine besondere Anziehungskraft durch eine Kollektivausstellung des ausgezeichneten 1797 in Ehrenbreitstein gestorbenen Rokokomalers **Januarius Zick** erhalten. An der Organisation dieser Abteilung wirken auch verschiedene Kunstgelehrte mit, u. a. Dr. Walter Cohen in Bonn und Dr. Adolf Feulner in München, der mit den Vorarbeiten zu einer umfassenden Zick-Monographie beschäftigt ist. Zick wird auch auf der großen Ausstellung deutscher Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Darmstadt durch mehrere Hauptwerke vertreten sein. Bemerkt sei noch, daß seit kurzem an der Spitze des Koblenzer Altertumsvereins der um das rheinische Kunstleben hochverdiente Präsident E. zur Nedden steht.

Aus Anlaß der **Großen Kunstausstellung in Düsseldorf** sind vom Kaiser drei große goldene Medaillen zur Auszeichnung solcher Künstler, die sich auf der Ausstellung besonders hervortun, bewilligt worden.

Straßburg i. Els. Im Kunsthause neu ausgestellt ist eine vom Verbande Straßburger Künstler veranstaltete Sommerausstellung. An derselben sind 26 Künstler und Künstlerinnen mit insgesamt 63 Arbeiten vertreten. Als bedeutendste Erscheinungen seien H. Ebel, H. Beecke, Eugen Holtzmann, L. Hueber und René Kuder hervorgehoben. Auch Paul Leschhorn, dessen Stärke in seinen Schneebildern in Farbenholzschnitt besteht, hat ein Temperabild »Reif und Nebel« ausgestellt. Die Dauer der Ausstellung ist bis Ende August vorgesehen. *K.*

Chemnitz. Die Kunsthütte stellte im Juni 100 Simplizissimus-Originale aus. Mit Ausnahme von Heine waren sämtliche Künstler vertreten. Unter den jüngeren fällt Woelfle durch seine Zeichnungen und durch gut gestimmte Blätter voll farbigen Lebens auf, ebenso Kainer durch die wirkungsvoll getönten, kapriziösen und leicht pikanten Zeichnungen aus dem Leben der Halbweltdame. — Ein junger Österreicher, Hofmann-Linz, erweckte Interesse durch seine unmittelbar und ursprünglich gesehenen und erfaßten Hochgebirgslandschaften, die ein sicheres Gefühl für farbige Wirkung zeigen. Unter den anderen ausgestellten Werken verdienen Scheuritzels malerisch empfundene Radierungen der Erwähnung.

Bei Gerstenberger war Stagura mit einer größeren Gemäldekollektion vertreten. *F. W.*

SAMMLUNGEN

Frankfurt a. M. Die **Städtische Galerie** hat einen außerordentlich bedeutsamen Ankauf vollzogen. Es handelt sich um eine durch ihren Umfang wie durch ihre Qualität bisher völlig einzigartige Gruppe von deutschen Alabasterskulpturen aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Die Gruppe — sie hat als Altarschmuck gedient — besteht aus einer ausführlichen Darstellung der Kreuzigung und aus zwölf rundplastischen Statuetten von Aposteln. Die Figuren haben etwa ein Drittel Lebensgröße. Das hohe Kreuz Christi ist mit den Evangelistensymbolen geschmückt, sein mittlerer Stamm endigt in einer Kreuzblume, sein Fußende umklammert die halb in die Knie gesunkene Maria Magdalena. Unter dem Kreuz des Schächers zur Linken befindet sich die Gruppe der Frauen, die die zusammenbrechende Maria halten, außerdem zwei zum Kreuz Christi emporblickende Figuren. Unter dem Kreuz des rechten Schächers steht der Hauptmann, ein emporblickender Kriegsknecht und eine jugendliche männliche Figur. — Das zunächst in die Augen fallende Charakteristikum der Gruppe ist die nicht zu übertreffende Feinheit der Technik. Die Behandlung des Faltenwurfs — die Figuren haben den unverkennbaren »weichen Stil« des frühen 15. Jahrhunderts — ist bei allem Reichtum, bei aller Vielfältigkeit der Motive doch von einer ganz milden, ganz gehaltenen, vor allem aber von äußerst delikater Art. Die Gewanddrapierung hat nicht den aufgewühlten, erregten Charakter, der viele Skulpturen der Zeit kennzeichnet; sie hat eine zurückhaltende, milde Art; ihr Fall ist — möchte man sagen — leise tropfend. Die Gewänder umbrausen nicht, sie hüllen ein. Nicht einen Moment, nicht an einer einzigen Stelle wird das graziöse Linienspiel der undulierenden Falten, werden die hängenden Faltenkaskaden, wird das Kräuseln der Falten auf dem Boden schematisch. Die unscheinbarsten Details — ein umgelegter Saum etwa, oder die Faltenkonstellation bei einem Übereinanderhängen des weichen Stoffes — sind mit unglaublichem Feingefühl für das Stoffliche ebenso wie für das Formale gebildet. — Von ganz besonderer Schönheit sind die Hände, lange, schmale, aristokratische Hände, die lose, wie tastend fassen, sich in schmalen Gelenken biegen, deren leise Gesten die vollendeten Träger einer Empfindung sind. — Bei den Köpfen fällt zunächst der große Reichtum der durch und durch bildhauerisch empfundenen und gefügten Formen auf. Sie dokumentieren eine seltene und erstaunliche Kenntnis vom Bau eines Kopfes, eine fabelhafte Empfindsamkeit für alle tastbare Form, eine enorme Fähigkeit, durch feinste Varianten in den Formen zu charakterisieren. Auch bei den Köpfen ist der erste Eindruck der einer großen Gehaltenheit und Milde. Bei näherem Betrachten aber ist man erstaunt, wie viel verhaltene Kraft, wie viel Pathos, ja Erregung aus der gebändigten Form hervorzubrechen vermag. Dies, nämlich Energie, die durch Form gebändigt ist, bezeichnet wohl am richtigsten den künstlerischen Charakter der ganzen Arbeit. — Kunsthistorisch ist die Gruppe nicht so isoliert, wie es zunächst erscheinen mag. Ganz unbestreitbar ist sie eine deutsche Arbeit aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Sie enthält manche Anklänge an Italienisches, das sich bei eingehender Betrachtung allerdings viel mehr reduziert als es im ersten Moment erscheint. Die Beziehung des Meisters zu Italien, d. h. seine Kenntnis italienischer Kunst ist aber sicher: Eine eigenhändige Arbeit von ihm befindet sich im Dom in Rimini: die sogenannte Madonna del aqua. Deutlich ist auch seine Beziehung zur französischen, genauer burgundischen Kunst. Ganz von der Hand zu weisen ist die in einigen Zeitungen behauptete Zusammengehörigkeit mit den bekannten englischen Export-Alabasterarbeiten. Mit denen hat die Frankfurter Gruppe nichts gemein als das völlig international benutzte Material. Dagegen gibt es eine Anzahl von Skulpturen, die stilistisch eng mit der Frankfurter Gruppe zusammengehören, die zweifellos deutsch sind und nie für etwas anderes gehalten worden sind. Ich kann aber in diesem ersten Hinweis der ausführlichen Publikation nicht durch speziellere Angaben darüber vorgreifen. So viel darf aber schon jetzt mit Sicherheit gesagt werden, daß bisher alle Linien nach dem Mittelrhein laufen (die Lorcher Kreuztragung und die Limburger Kreuzigung sind nicht die nächststehenden wenn auch verwandten mittelrheinischen Dinge), daß wir es offenbar mit dem Hauptwerk einer wahrscheinlich mittelrheinischen, sicher aber westdeutschen Schule zu tun haben, deren Feststellung und Gruppierung der Frankfurter Altar ermöglichen wird. — Die Kenntnis der Gruppe schenkt uns also nicht nur ein bisher unbekanntes deutsches Kunstwerk von höchster Qualität, sondern sie ist auch imstande, unsere kunsthistorischen Kenntnisse — dazu sind vor allem die Aufschlüsse über Beziehungen zu Italien zu rechnen — wesentlich zu erweitern. *A. W.*

Für die **Dresdner Galerie** wurde soeben ein Gemälde von Max Liebermann angekauft: Blick vom Uhlenhorster Fährhaus über die Alster in Hamburg aus dem Jahre 1910. Nicht das Gegenständliche ist die Hauptsache, vielmehr reizte den Künstler zur Darstellung die Abendstimmung auf dem Wasser, der weiche Duft der feuchten Atmosphäre und das Leben des Lichts unter einem stillen, klaren Himmel, dessen Reflex die weite Wasserfläche und die Ferne mit den schimmernden Segeln vor der zarten Silhouette der Stadt in ein kühles bläuliches Licht taucht. Und in dieser hellen vibrierenden Atmosphäre eines zu Ende gehenden lichten Tages ist das wimmelnde Leben der aus dem Fährboot Aussteigenden, der Menschenmenge in den Booten längs des Steges, die Ruderer auf dem Wasser mit den einfachsten Mitteln und einer überraschenden Virtuosität wiedergegeben. Diese starke eindringliche Bildwirkung, die außerordentliche Lebendigkeit der Bewegung und die bei aller Einheitlichkeit reiche Kraft der Farbe verdankt das Bild seiner persönlichen Malweise, die mit sicherem Takt nur das Wesentliche gibt in breiten, mit unfehlbarer

Sicherheit hingesetzten Flecken, die schon in geringer Entfernung von der Bildfläche überraschendes Leben empfangen. Dieses Hamburger Alsterbild ist ein glänzendes Beispiel dessen, was die deutsche Malerei dem französischen Impressionismus an die Seite zu stellen hat, und vertritt Liebermanns Kunst in ihrer vollen Reife. Mit diesem Ankauf ist einem der dringendsten Bedürfnisse der modernen Abteilung der Dresdner Galerie genügt; denn die kleine Studie, die 1897 erworben wurde, ist zwar ein feines Werk, kann aber doch keinen ausreichenden Begriff von Liebermanns künstlerischer Bedeutung geben. Hoffentlich gelingt es nun bald, auch ein bezeichnendes Werk aus Liebermanns früherer Zeit für die Dresdner Galerie zu erwerben. Auch Leibl und Trübner sind noch keineswegs genügend in ihr vertreten. Man darf aber von Dr. Posses Energie erwarten, daß er diesen Mängeln sobald als möglich abhelfen wird. Es ist bemerkenswert, daß der Akademische Rat es abgelehnt hat, das genannte Werk von Liebermann aus Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung zu kaufen, daß die Generaldirektion der Kgl. Sammlungen auf Antrag des Galeriedirektors aber trotzdem das Bild — teils aus Staatsmitteln, teils durch Beihilfen einiger Kunstfreunde — angekauft hat. Wie wir schon mitgeteilt haben, hat sich die Generaldirektion auch sonst von dem einseitigen Einfluß des Akademischen Rates als Verwalters der Pröll-Heuer-Stiftung freigemacht. Infolge einer Feststellung der Rechte, wie sie aus dem Testament Pröll-Heuers und aus der sächsischen Verfassung hervorgehen, hat der Akademische Rat das alleinige Recht, aus den Zinsen des Pröll-Heuerschen Stiftungskapitals Gemälde anzukaufen. Die Generaldirektion der kgl. Sammlungen aber in Verbindung mit dem Galeriedirektor hat das Recht, die Aufnahme dieser Gemälde in die Galerie zu verweigern, wenn sie ihr ungeeignet erscheinen. Damit Konflikte vermieden werden, bleibt nichts übrig, als daß der Akademische Rat und die Generaldirektion nebst dem Galeriedirektor sich vor jedem Ankauf aus Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung verständigen. Das soll denn auch künftig des Friedens wegen jedesmal geschehen. Damit ist die für die Galerie so nachteilige Verquickung von Galerie- und Ausstellungsinteressen beseitigt und damit ruht die endgültige Entscheidung über die Ankäufe für die Galerie, wie dies nie hätte anders sein sollen, in einer Hand, nämlich bei der Stelle, die von jedermann für den Zustand der Galerie verantwortlich gemacht wird.

Aachen. Das städtische Suermondt-Museum hat aus der Kollektiv-Ausstellung von Erich Erler auf der großen Kunstausstellung in Düsseldorf dessen Hauptwerk »Rauhes Land« erworben.

o Die Leitung des **Wallraf-Richartz-Museums in Köln** hat wiederum in aller Stille eine Überraschung vorbereitet. Nachdem jüngst im Erdgeschosse die neueingerichteten »Düsseldorfer Säle« eröffnet wurden (s. Kunstchronik Sp. 438), wird jetzt im oberen Stockwerke demjenigen Freunde der Altkölner Schule eine freundliche Gabe geboten, der nicht ohne ein Gefühl des Mißbehagens jene nordwestlichen Eckräume des schon seit einiger Zeit in den alten Italienersaal ausgewanderten »Meisters des Todes der Maria« und der beiden B. Bruyn durchwanderte. Der Eindruck der lieblosen Überfüllung, den die beiden Säle bisher machten, ist vollständig gewichen. Den größeren hat man geschickt in Kabinette zerteilt, die Decken sind entsprechend denen der übrigen Räume um ein bedeutendes Stück herabgezogen worden und an die Stelle der kahlen Frostigkeit ist jetzt ein intimer, fast wohnlicher Charakter getreten. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch eine überaus sorgfältig erwogene Tönung der Wände, die mit Nüancen wie Braunviolett und einem gesättigten dunklen Blau einen vorzüglichen Hintergrund zumal für einige Gemälde des Meisters von St. Severin und des älteren Bruyn bietet. Das grau in grau gemalte Triptychon mit der Stigmatisation des hl. Franzikus von dem zuerst genannten Künstler wird erst jetzt in seinem wahren Werte erkannt — es ist schwerlich ein Schulbild, wie man früher annahm — und Bilder des späteren 16. Jahrhunderts, die bisher grell und disharmonisch in der Färbung erschienen, erschließen einer ganz neuen Wertschätzung das Feld. Erwägt man fernerhin, daß die Aufhängung der Gemälde mit sicherem Takte und besonderem Feingefühl für koloristische Werte vor sich ging, so ist es das geringste Lob, das hier ausgesprochen werden muß, daß diese neuen Galerieräume zu den erfreulichsten gehören, die überhaupt in Deutschland zu finden sind. Für die Kölner selbst aber sind sie gewissermaßen eine Mahnung, den alten Kunstbesitz nicht nur als Anreiz zur Hebung des Fremdenverkehrs zu betrachten, sondern in immer neuer Betrachtung ihn sich immer aufs Neue zu erobern.

Königsberg i. Pr. Die **Städtische Gemäldegalerie** erwarb auf der 47. Kunstausstellung die Gemälde von Karl Albrecht »Schneehühner«, Rudi Hammer »Bildnis einer alten Dame«, ferner die Bronze »Löwin« von Aug. Gaul und die Büste »Porträtstudie« von Th. v. Gosen. *—d—*

Leipzig, Kunstgewerbe-Museum. Die kürzlich erschienenen Nummern 3 und 4 der »Mitteilungen des Städtischen Kunstgewerbemuseums« bringen über die Erwerbungen des Jahres 1912 einen Bericht. Dank der Opferwilligkeit der Freunde des Museums, deren Beiträge das Budget vermehrten, standen der Direktion 123000 M. für Erwerbungen zur Verfügung. Das Hauptstück bildete eine trefflich erhaltene gemalte Holzdecke, die aus dem Palazzo Ravenna in Ferrara stammt und im Venezianer Kunsthandel aus Mitteln der Schlick-Schumann-Stiftung erworben worden ist. Die nahezu quadratische Felderdecke zeigt in einem sechsseitigen gerahmten Mittelstück eine figurenreiche Schilderung: den musischen Wettstreit zwischen Apollo und Pan und König Midas, im Stile der ferraresischen Malerei von der Mitte des 16. Jahrhunderts. Vier vergoldete holzgeschnitzte Rosetten markieren die Ecken der Decke, zwei größere und zwei kleinere längliche Bilder sind zwischen den Rosetten eingelassen und werden durch geometrisches Rahmenwerk untereinander und mit dem Mittelstück verbunden. Die Schmalbilder enthalten in landschaftlicher Umgebung lagernde Gestalten: Nymphe mit Satyr, Athena und Apollo, eine ruhende weibliche Gestalt, die Schindung des Marsyas. Das steigende Karniesprofil des Übergangs von der Decke zur Wand zeigt eine praktische Vorkehrung zur Verdeckung der Stelle, an der der Wandstoff angeheftet wurde: eine aufklappbare Leiste verbirgt die Nägel und Ösen des Randes der Stoff- oder Gobelinbespannung. — Leider verbieten die mißlichen Raumnöte im Grassimuseum die Anbringung der Decke als wirkungsvollen Anschluß eines entsprechend eingerichteten Raumes; sie ist provisorisch vertikal aufgestellt worden.

Ebenfalls aus den Mitteln der genannten Stiftung wurde eine große oberitalienische Intarsiatruhe erworben, die noch dem 15. Jahrhundert angehört und die mit ihren eingelegten Feldern (stilisierte Blumen auf schwarzem Grund), mit den zierlichen Ornamentbändern und mit einem Sockelfries mit gestielten Blüten die Kunstfertigkeit der eingelegten Holzarbeit vortrefflich veranschaulicht. Ein mit der Truhe in Wien gekaufter rechteckiger Nußholztisch auf zwei Brettstützen in Vasenform ist in der breiten Flachschnitzerei der Stützen und des verbindenden Querbrettes ein sehr gefälliges Beispiel Florentiner Tischlerei aus der

ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Münchener Kunsthandel wurde eine prächtige Tiroler Truhe aus Kiefernholz aus spätgotischer Zeit erworben, deren für sich gearbeiteter Untersatz mit gotischer Flachschnitzerei verziert ist.

Eine Gruppe Holzschnitzereien meist italienischer Herkunft wurde auch aus Stiftungsmitteln von einem Wiener Kunstsammler erworben, eine andere Gruppe vorwiegend holländischer Eichenholzschnitzereien wurde auf einer Versteigerung in Amsterdam erstanden, einzelne Stücke wurden gelegentlich in München, Berlin und Bologna gekauft oder gingen dem Museum als Geschenke zu.

Zu erwähnen sind dann noch folgende Erwerbungen: ein breiter Spitzenbesatz einer Alba, Brüsseler Arbeit, Anfang 18. Jahrh., zwei Tiroler Wappenscheiben von 1576. Eine monumentale italienische Renaissance-Schenkkanne aus Bronze, eine vorzügliche Arbeit des 16. Jahrhunderts. Auf der Versteigerung Enrichetta Castellani, die zu Rom im Frühjahr 1907 stattfand, erschien eine ähnliche eiförmige Bronzekanne mit kurzem Ausguß und einem runden Henkel, die in die Sammlung Morgan zu hohem Preise gelangt ist. Sehr stattlich ist der Zuwachs an Goldschmiedearbeiten im vergangenen Jahre gewesen. Die Haupterwerbung, ein schöner, silbervergoldeter Nautiluspokal, eine anscheinend niederländische Arbeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wurde von der Gesellschaft der Freunde des Kunstgewerbemuseums, ein guter Leipziger Deckelpokal des Leipziger Meisters Hans Scholler 1671 von dem Kunstgewerbeverein geschenkt. Eine barocke Prunkkanne und Schüssel aus Silber und teilweise vergoldet, mit reichem getriebenen ornamentalen und figürlichen Schmuck dürfte nach der undeutlichen Beschau Thorner Arbeit und um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Eine der letzten und kunsthistorisch wohl die interessanteste Erwerbung des Jahres war die Dürersche Gliederpuppe, eine außerordentlich feine, wahrscheinlich Nürnberger Schnitzerei in Buchsholz, um 1530. Bekanntlich ist das Stück seit 1726 im Besitz der Stadt Leipzig nachweisbar. Es kam 1886 in die Sammlung Felix, aus der es nunmehr, allerdings zu hohem Preise, an die Stadt Leipzig zurückkehrte. Ähnliche Gliederpuppen sind in Berlin (Akademie und Kaiser-Friedrich-Museum) und in Innsbruck (Ferdinandeum). Das Gegenstück der Leipziger Puppe, eine männliche Figur, befindet sich in Madrid.

Zurzeit ist im Kunstgewerbe-Museum ausgestellt eine Sammlung ägyptischer Altertümer aus den Grabungen der Ernst von Sieglin-Expedition in Nubien 1912, über die ein besonderer »Führer« mit einer Einleitung von Prof. Dr. Georg Steindorff erschienen ist. Ganz besonderen Kunstwert haben ein paar bronzene Untersetzer um 1400 v. Chr., dann Schnitzereien in Holz, Knochen und gewisse keramische Erzeugnisse, an denen die Expedition eine reiche Ausbeute herbeigebracht hat.

FORSCHUNGEN

Der Monogrammist F. T. Diesem Anonymus hat O. von Falke eins der wichtigsten Kapitel in seinem Buche über »Das rheinische Steinzeug« gewidmet. Er ist der maßgebende Siegburger Künstler der beginnenden Blütezeit, dessen Arbeitszeit durch die zwei Jahreszahlen 1559 und 1568 festgelegt ist. In dem soeben erschienenen von Direktor Dr. Creutz verfaßten Jahresberichte des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln für 1912 wird nun auf einen neuen Siegburger Scherbenfund hingewiesen, dessen Hauptstück, eine Scherbe mit dem Namen F. Track, durch ein Geschenk in die Kölner Steinzeugsammlung gekommen ist. Creutz ist der Ansicht, die er gewiß später belegen wird, daß der Monogrammist F. T. mit dem Meister F. Track wahrscheinlich identisch ist. — Der sehr reich illustrierte Jahresbericht ist auch sonst für die keramische Forschung wertvoll, da er auf einige Altdelfter Fayencen des 16. Jahrhunderts hinweist, die bei Ausschachtungsarbeiten für Kölner Neubauten gefunden und dem Museum überwiesen wurden. Besonders eine guterhaltene blaue Madonnenschüssel mit breitem Sternchenrande ist ein außerordentlich seltenes und wichtiges Stück. Wegen seiner nahen Verwandtschaft mit den Faenza-Tellern des 15. Jahrhunderts ist dieser ganze Altdelfter Fund im Saale der italienischen Renaissance zur Ausstellung gelangt. *—n.*

Giovannoni setzt im zweiten Heft der **Arte** seine **Studien über die römischen Kirchen des späteren Cinquecento** mit einigen Untersuchungen über Giacomo della Porta und seine Schule fort. Er möchte diesen Künstler als einen Norditaliener angesehen wissen, der früh nach Rom kam. Von ihm erbaute Kirchenfassaden wären nach Giovannoni nunmehr die der Gesù, die von S. Maria dei Monti, S. Luigi dei Francesi in Rom, S. Sinforosa in Tivoli, Sant' Atanasio in Rom. Für S. Trinità dei Monti nimmt G. wegen der Verwandtschaft ihrer Turmbauten mit denen von Sant' Atanasio mindestens eine Mitwirkung Portas an. Es werden dann angeschlossen Martino Lunghi, der Erbauer der von der Madonna dei Monti abhängigen Kirche San Girolamo degli Schiavoni, und Francesco da Volterra, von dessen Tätigkeit nur fragmentarische Bauteile zeugen. Zum Schluß gibt Giovannoni einen Überblick über die Entwicklung der Kirchenfassade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein Herausrücken des Hauptportals oder des mittleren zweigeschossigen Teiles vor die übrige Fassadenfläche und später die Verbindung dieser beiden Motive, bei der eine doppelte Abstufung des Fassadengrundrisses entsteht, scheinen die wesentlichen Momente zu sein. Daneben läuft die Entwickelung, die zur Hochführung der seitlichen Teile bis zur Höhe des Giebelansatzes des Mittelteiles und dann auch zur oberen Fortführung dieser Seitenteile in zwei Fassadentürmen gelangt. *—l.*

Oskar Wulff veröffentlicht im **Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen** einen ausführlichen Aufsatz über den **florentinischen Bildhauer Nanni di Banco**, der diesen älteren Zeitgenossen Donatellos in ganz neuem Lichte erscheinen läßt. Zuerst geht Wulff daran, Nannis Jugendwerk zu rekonstruieren. Er stellt eine Figur des harfespielenden David, die seit 1903 im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin ist, mit den beiden Figuren einer Verkündigung im Florentiner Dommuseum und einem geigespielenden Engel im Bargello zusammen. Die erstgenannten Werke galten bisher als Arbeiten des Antonio di Banco. Wulff möchte sie aber für Nanni in Anspruch nehmen. Darum unternimmt er eine eingehende Untersuchung der Porta della Mandorla des Florentiner Domes, in deren Verlauf es ihm gelingt, mit großer Wahrscheinlichkeit folgende Teile der Portalwände als Arbeiten Nannis zu bestimmen: die Engelsfiguren 1, 2 und 5 (von unten) am linken Pfeiler, die Figuren des Herkules, des geigenden Apoll am linken, die der Abundantia, des von hinten gesehenen Mannes am rechten Pfeiler, endlich den Schmerzensmann am Schlußstein. Alle bisher genannten Arbeiten will er als Jugendwerke Nannis angesehen wissen. Des weiteren untersucht Wulff die reifen Werke Nannis, die er so anordnet, daß die vier Heiligen an Orsanmichele den Anfang bilden, dann der hl. Philippus folgt und am Schluß dieser Reihe der hl. Eligius angesetzt wird. Elemente verschiedener Entwickelungsstufen sieht er im Lukas der Domfassade, dessen Entstehung demnach auf die Zeit zwischen 1408 und 1415 anzusetzen wäre. Ausgeschieden wird der hl. Markus an Orsanmichele, den

Wulff mit Anderen für ein Werk Donatellos hält. Den Beschluß macht eine Untersuchung des Mandorlareliefs Nannis, die diesem sowohl in ästhetischem wie in entwickelungsgeschichtlichem Sinn eine sehr hohe Stelle anweist. Im Laufe der Untersuchung ergibt sich mehrfach die Gelegenheit, Nanni mit anderen zeitgenössischen Bildhauern in Parallele zu setzen und zu zeigen, daß er, empfangend wie gebend, eine nicht unbedeutende Rolle in der Geschichte der florentinischen Plastik gespielt hat.

—l.

VERMISCHTES

Bilder aus Leibls Frühzeit. Die Notiz in Nr. 37 der »Kunstchronik« über ein zum Vorschein gekommenes Werk aus Leibls Frühzeit, also aus den Jahren vor 1864, und dessen Seltenheit veranlaßt mich zu folgender Mitteilung: Im Besitze unserer Familie befinden sich vier Porträts von Leibl aus dem Jahre 1862. Leibl verkehrte freundschaftlich in der Familie meiner Frau und hat eine von deren Schwestern und ihre drei Brüder gemalt und zwar auf große Schieferplatten, die damals am Leystapel in Köln aufgeschichtet lagen und für 25 Pfg. das Stück zu kaufen waren. — Diese Bilder waren auch auf den Leibl-Ausstellungen in Köln 1901 und Berlin 1906 ausgestellt und sind auch in dem Katalog der Kölner Ausstellung unter den Nummern 9—12 aufgeführt. *Otto Betzler.*

Die französische Deputiertenkammer hat 80000 Franken für den **Bronzeguß des Planes der antiken Stadt Rom** bewilligt, den der Architekt Bigot in dreizehnjähriger Arbeit modelliert hat, und den man vor zwei Jahren auf der Ausstellung im Thermenmuseum sehen konnte. Der Plan zeigt die sämtlichen öffentlichen und privaten Bauten Roms zur Kaiserzeit in Relief, und wenn da selbstverständlich zahlreiche Irrtümer mit untergelaufen sind, so gibt die Arbeit doch ein sehr anschauliches Bild der mutmaßlichen Gestalt des antiken Roms. Der Bronzeguß soll in der Sorbonne aufgestellt werden.

Zu einem wirtschaftlichen Verband haben sich nun auch die Dresdner Künstler zusammengeschlossen. In der beschließenden Versammlung waren alle Richtungen und Körperschaften vertreten: die Kunstgenossenschaft und die Künstlervereinigung, das Lehrerkollegium der Kunstakademie und die Kgl. Kunstgewerbeschule. Über die Ziele des Verbandes, die wirtschaftlichen Interessen der Künstler ohne Ansehen der Partei und ohne Rücksicht auf das künstlerisch Trennende nach jeder Seite hin zu wahren, sprach Maler Hofrat Witting. Außer ihm noch Geh. Hofrat Cornelius Gurlitt und zwei Berliner Künstler. Der Beschluß, den Verband zu gründen, wurde einstimmig gefaßt. Die Geschäfte führt bis zur endgültigen Gründung Hofrat Walter Witting.

LITERATUR

Dr. Fritz Witte, *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln.* Berlin 1912, Verlag für Kunstwissenschaft.

Wenn von England oder Amerika die Nachricht von irgend einer großartigen Stiftung eines privaten Kunstsammlers zu uns kommt, pflegen wir mit neidischen Blicken nach drüben zu schauen, denn die Zahl der deutschen Kunstfreunde, die ihre Sammlungen ihrem Volke schenken, ist nicht allzugroß. Die Stadt Köln kann stolz sein darauf, eine der großartigsten Kunststiftungen, die von einem Privatmann in Deutschland je gemacht worden, in ihren Mauern zu beherbergen. Der Domkapitular D. Dr. Alexander Schnütgen, wohl bekannt als Redakteur der »Zeitschrift für christliche Kunst« und Verfasser von einer Reihe von Arbeiten, die die christliche Kunstgeschichte bereichern, hat am 14. April 1906, an dem Tage, an welchem er auf eine vierzigjährige Tätigkeit als Geistlicher in Köln zurückblicken konnte, der Stadt seine umfangreiche Sammlung von kirchlichen Kunstwerken zum Geschenk gemacht. Die Stadtverwaltung hat zur Beherbergung der mehr als 1200 Nummern umfassenden Sammlungen, die früher in der nur über bescheidene Räumlichkeiten verfügenden Kurie des hochherzigen Stifters untergebracht waren, einen eigenen Anbau an das Kunstgewerbemuseum errichten lassen, das am 26. Oktober 1910 eröffnet wurde. Die Schnütgensche Sammlung umfaßt alle Gegenstände, die im kirchlichen Gebrauch vorkommen, als da sind Metallarbeiten (Kelche, Monstranzen, Räuchergefäße, Ostensorien usw.), Holzbildwerke (Statuen, Chorgestühle, Reliefs, Altarwerke usw.), Bildwerke in Elfenbein, Textilien, Glasmalereien usw. Sie sind nicht systemlos à l'hazard aufgestapelt worden, sondern mit gelehrtem Fleiße so gesammelt worden, daß sie die einzelnen Typen der Kunstgegenstände für den kirchlichen Gebrauch in möglichst lückenloser, unter dem Gesichtspunkte der entwicklungsgeschichtlichen Reihenfolge zusammengestellten Serien vorführen. Darin besteht der vornehmste Wert der Sammlung. In anderen Museen wird man mehr erstklassige Kunstwerke finden, aber die Entwicklungsgeschichte der kirchlichen Kunst und besonders des kirchlichen Kunstgewerbes wird man wohl in keiner anderen öffentlichen Sammlung so instruktiv und vollständig vorgeführt finden, als in der Schnütgenschen Sammlung.

Jetzt, wo die großartige Sammlung endgültig aufgestellt ist und Gemeingut aller Interessenten geworden, sollen ihrer Bedeutung entsprechende illustrierte Kataloge der einzelnen Abteilungen erscheinen. Der vorliegende, überaus stattliche erste Band enthält die Skulpturen in Holz, Elfenbein, Stuck und Papiermasse und ist vom langjährigen Amanuensis Schnütgens, Dr. Fritz Witte, verfaßt worden. Voran geht eine kurze Einleitung Schnütgens, in der er die Entstehungsgeschichte seiner Sammlungen in großen Zügen schildert. Als Einführung zu dem eigentlichen Katalog dienen einige kurze, aber gehaltreiche ikonographische Abhandlungen, die zusammenfassend auf den Inhalt der Sammlungen zurückgreifen (Der Kruzifix in der mittelalterlichen Plastik des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands; Die Entwickelung des Madonnentypus in der nordwestdeutschen Plastik des Mittelalters; Maria in der Sonne; Die Pietà; Die heil. Anna und die »Selbdrittgruppen«; Die Johannisschüsseln; Der Palmesel). Wie in diesen Abhandlungen vornehmlich Nordwestdeutschland, mit Köln an der Spitze, berücksichtigt wird, so sind die über 400 katalogisierten Gegenstände, die auf 100 ausgezeichneten Lichtdrucktafeln abgebildet sind, zum größten Teil niederrheinischen oder westfälischen Ursprungs, wenn auch manche interessante Gegenstände süd- oder mitteldeutscher und italienischer Herkunft vorhanden sind. Die Beschreibungen sind sehr sorgfältig, nach den modernsten Prinzipien der Wissenschaft gearbeitet. Bei den meisten Stücken ist der Ort der Erwerbung angegeben. Die Herkunftsbezeichnungen beruhen wohl auf den Angaben Schnütgens, denen man sich rückhaltlos anvertrauen kann. Alles in allem: wir haben hier nicht nur ein würdiges Denkmal für die Munifizenz des gelehrten Stifters, sondern auch eine sehr bedeutungsvolle wissenschaftliche Leistung vor uns!

—th.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 41. 15. August 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 42, erscheint Anfang September

DAS MEISTERWERK VON GYSBERT D'HONDECOETER

Im Rijksmuseum hängt unter Nr. 750, als A. Cuyp katalogisiert, ein vortreffliches Bild, das den Kampf eines Hahnes mit einem Truthahn darstellt. Unsere Abbildung macht eine Beschreibung überflüssig. Das Bild ist pastos gemalt und hat einen warmen Gesamtton, freilich erhöht durch eine gehörige Dosis alten gelben Firnisses. Provenienz unbekannt. Seitdem die alte Attribution von Hofstede de Groot (Oud-Holland XVII) bestritten wurde, heißt sie im Katalog: zweifelhaft. De Groot meinte, das Bild könne vlämischen Ursprungs sein.



Gysbert d'Hondecoeter, Kampf eines Hahnes mit einem Truthahn. (Amsterdam, Rijksmuseum)

Daß dem nicht so ist, lehrten mich zwei zufällige Funde.

Im Inventar des 1705 verstorbenen Amsterdamer Bürgermeisters Jacob Hinlopen werden die Bilder extra von Jan Pietersz Zomer, dem berühmten Kunstmäkler taxiert. Und da finden wir: »ein Kampf zwischen einem Hahn und einem Truthahn, vom alten Hondecoeter.« Daß damit nur Gysbert, nicht der Feinmaler Gillis d' Hondecoeter gemeint sein kann, ist klar. Ich habe mir die eigentlich recht seltenen Bilder Gysberts noch einmal genau darauf angesehen und kam zu dem Resultat, daß dieser das Bild sehr gut gemalt haben kann. Es verrät seine Technik und sein Kolorit, nur ist es seinen andern Bildern weit überlegen.



Gysbert d'Hondecoeter, Kampf eines Hahnes mit einem Pfau. (München, Smlg. Oskar Dolch)

Soweit war ich, als mir aus München eine Photographie eines angeblichen Cuyp zugeschickt wurde, der einen ähnlichen Gegenstand: den Kampf eines Hahnes mit einem Pfau darstellt. Ich schrieb dem Besitzer, daß ich das Bild (nach meinem letzten Fund) eher für einen Gysbert d'Hondecoeter hielt, jedenfalls nicht für Cuyp. Und was antwortet mir der Besitzer, Herr Oskar Dolch? Er hätte es unter Hondecoeters Namen angekauft, aber dann sei ihm die große Ähnlichkeit mit dem Amsterdamer Bild aufgefallen, und er hätte es auf Cuyp umgetauft. Nach meiner Mitteilung habe er aber das Bild noch einmal genau untersucht, und die Spuren des Monogrammes von Gysbert (und Gillis!) D'Hondecoeter entdeckt.

Das Münchener Bild ist 1,16 m hoch und 1,26 m breit. Das Amsterdamer 1,27 × 1,58. Das letztere ist weithin das bedeutendste der beiden Bilder, aber vieles ist genau so gemalt auf beiden. Man beachte besonders die Hühner auf beiden Gemälden. Ich glaube wenigstens, daß man dieses schöne Bild, welches den Namen Cuyps mit Unrecht trug, mit viel mehr Wahrscheinlichkeit dem Gysbert d'Hondecoeter zuschreiben darf.

A. Bredius.

NEKROLOGE

In **Coburg** starb am 3. August der seit vielen Jahren in München lebende Marinemaler **Heinrich Rasch,** ein geborener Schleswig-Holsteiner. Rasch erhielt seine künstlerische Ausbildung in Karlsruhe (Kunstschule) und in München (Akademie). Prinz-Regent Luitpold hatte den Künstler vor mehreren Jahren durch Verleihung der Silbernen Prinz-Regent Luitpold-Medaille ausgezeichnet.

DENKMÄLER

Auf dem Alten Friedhofe in **Bonn** ist am 27. Juli ein **Grabdenkmal** des Archäologen **Reinhard Kekule von Stradonitz** von der Meisterhand Louis Tuaillons enthüllt worden. Es zeigt eine schlanke griechische Stele in weißem Marmor mit dem Reliefporträt in Medaillonform. Der Feier wohnten viele Freunde und Schüler des Verewigten aus seiner Bonner und Berliner akademischen Lehrtätigkeit bei; Geheimrat Franz Winter-Bonn hielt eine großangelegte Gedächtnisrede.

In seiner Geburtsstadt **Vesoul** ist dem Maler und Bildhauer **Gérôme** ein Denkmal gesetzt worden. Es setzt sich aus der Büste Gérômes von Carpeaux und der bekannten Figur »Tanagra« von Gérôme selbst zusammen. Dieser etwas trockene Künstler, der ein gutes Menschenalter hindurch als strenger Schulmeister die offizielle Kunst Frankreichs beeinflußte, erhält damit schon sein zweites Monument. Das erste war weniger verdient als das zweite; wenn es der Vaterstadt eines bekannten Mannes unbenommen sein soll, ihre Söhne zu ehren, so müßte man in Paris doch nur die allergrößten Franzosen durch Denkmäler auszeichnen. Es ist gänzlich unangebracht gewesen, ein Denkmal für Gérôme in den Louvregarten zu stellen, wo weder Manet noch Courbet, weder Corot noch Millet, weder David noch Géricault, weder Carpeaux noch Rude noch Dalou einer solchen Ehre gewürdigt worden sind, — um so mehr, als dieses Denkmal eine sehr mittelmäßige Arbeit ist.

Der aus den Niederlanden stammende Bildhauer Klaus Schlüter, von den Franzosen **Claux Sluter** genannt, der am Hofe des Herzogs von Burgund die schönsten Skulpturen der ausklingenden Gotik auf französischem Boden schuf, erhält jetzt am Orte seiner Tätigkeit, in Dijon, ein Denkmal. Obschon der dortige Mosesbrunnen, den jeder Kunstfreund als eines der Meisterwerke aller Völker und Zeiten kennt, ihm ein unvergängliches Andenken sichert, kann man doch die vortreffliche Arbeit des Bildhauers Henry Bouchard, welche jetzt in Dijon aufgestellt werden soll, nachdem sie im diesjährigen Pariser Salon zu sehen war, nicht überflüssig finden.

FUNDE

Ein neu aufgefundenes Hausaltärchen in Weißenburg am Sand. Im Germanischen Museum befindet sich ein Hochrelief aus Alabaster, das einen hl. Georg zu Pferd im Kampf mit dem Drachen darstellt, Ende 15. Jahrhunderts. Laut Katalog »eine sehr verwandte Arbeit, vermutlich von derselben Hand, im Nationalmuseum in München, Nr. 401«. Ich habe nun ein drittes Alabasterrelief eines heiligen Georg in Weißenburg gefunden, das mit dem Nürnberger fast wörtlich übereinstimmt. Und zwar befindet sich der Weißenburger Georg noch in seinem wohlerhaltenen zweistöckigen Hausaltärchen mit beiderseits bemalten Flügeln und bemalter Predella, dessen oberer Schrein einen Gnadenstuhl, gleichfalls aus Alabaster, enthält. Daraus können wir schließen, daß auch die Münchner und die Nürnberger Arbeit einst Teile, Hauptstücke von Hausaltärchen gebildet haben. Hausaltärchen mit Alabaster-Hochreliefs waren uns so schon bekannt (Nr. 413 des Nationalmuseums in München). Der Weißenburger Fund legt aber auch die Vermutung nahe, daß der Gnadenstuhl des Germanischen Museums, Nr. 49, von dem bereits der Josephische Katalog richtig bemerkt, daß er »in einem Schrein aufgestellt gewesen zu sein scheint«, einmal im oberen Stockwerke eines Hausaltärchens gestanden habe, dessen unteres Hauptstück ein hl. Georg (vielleicht sogar der Nürnberger oder der Münchner) gebildet hat. Auch die Maße stimmen dazu. Ich beabsichtige, das Weißenburger Georgsaltärchen demnächst mit Abbildungen zu veröffentlichen und dabei auch auf die einschlägigen Fragen bezgl. der Nürnberger und der Münchner Arbeit genauer einzugehen. *Friedr. Haack-Erlangen.*

Ein Deckengemälde von Paul Gauguin. In dem kleinen Fischerdorfe und Seebade Pouldu, das nicht weit von dem Kriegshafen Lorient an der bretonischen Küste des Atlantischen Ozeans liegt, ist ein großes Deckengemälde des Malers Paul Gauguin zum Vorschein gekommen. Ehe er sich in die Südsee zurückzog, wohnte Gauguin, damals noch ganz unbekannt und unbeachtet, in dem Fischerdorfe und hatte sein Atelier mit einem 4×4 Meter großen Deckengemälde ausgeschmückt. Nach der Abreise des Malers hatte der Besitzer des Gebäudes die Decke weißen lassen, und nur durch einen Zufall ist das Gemälde wieder entdeckt worden. Es stellt Schwäne in exotischen Früchtekränzen dar, ist jetzt von einem Pariser Händler gekauft und, da es auf Leinewand gemalt ist, leicht von der Decke abgelöst worden. Wir werden der Arbeit wohl bald im internationalen Kunsthandel begegnen.

Das verschollene **Tiepolobildnis**, von Franz Lippold gemalt, wurde von Herrn Martin Bauer aus Rostock wieder aufgefunden. Er entdeckte es bei einem Kunstmaler in Frankfurt a. M., welcher weder wußte, daß Tiepolo der Dargestellte, noch Franz Lippold der Maler war. Franz Lippold war ein Schüler von B. Denner und seinerzeit ein berühmter Porträtmaler. Das Bildnis ist jetzt in den Besitz des Museums in Frankfurt a. M. übergegangen, nachdem es von Herrn Martin Bauer erworben worden war. Von Gewinner war das erwähnte Bildnis als verschollen angegeben. *Martin Bauer.*

AUSSTELLUNGEN

Die XI. internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast. Der alte Glanz der internationalen Ausstellungen in München ist vorüber. Das ist wohl der stärkste Eindruck, den man von diesem Glaspalast mit sich nimmt. Von den kolossalen Räumlichkeiten beanspruchen zwar die Nichtdeutschen wieder die Hälfte und von den 3587 (!) Ausstellungsgegenständen ist über ein Drittel von ihnen. Außer England und den kriegführenden Balkanstaaten ist ganz Europa vertreten. Aber multa, non multum! Die einzelnen Abteilungen sind — bis auf Spanien — unsystematisch und regellos zusammengekommen, so daß man absolut kein übersichtliches Bild über die Fortschritte der einzelnen Länder erhält. Die deutschen Kunstzentren außer München haben beinahe völlig ausgelassen. Nur gering an Zahl und wenig charakteristisch vertreten hat man sie bei der Künstlergenossenschaft und Sezession eingeordnet. Die zahlreichen sonstigen deutschen Ausstellungen in diesem Jahr haben offenbar die meisten abgehalten.

Die Münchener haben damit leichtes Spiel. Doch liegt es sicher nicht nur daran, daß sie einen so guten, geschlossenen Gesamteindruck hervorrufen. Beide große Verbände: Künstlergenossenschaft wie Sezession haben die »neue Kunst«: Expressionismus, Futurismus usw. usw. fast völlig ferngehalten. Und dies scheint mir um so besser, als sie auch gar nicht im Münchener Boden entsprossen, aber

auch nicht in ihm wurzeln wollen. Diese Kunstrichtungen sind — und bleiben es vielleicht auch — für die süddeutsche Metropole nur Importware. In die Münchener Kunst ist eine gewisse Ruhe eingezogen. Zwischen den beiden Richtungen haben sich doch viele Ausgleiche herüber und hinüber ergeben; die Sezessionisten sind älter, ruhiger und abgeklärter geworden, die Genossenschaftler moderner und verjüngter. Ob dies ein Sammeln der Kräfte oder ein träges Einschlafen bedeutet, wer will dies sagen?

Die berühmten Namen unter der Künstlergenossenschaft versagen diesmal fast alle. Es sind auch ihrer schließlich gar nicht mehr viele. Dagegen regen sich unter den jüngeren frische Kräfte. Ich denke nur an die Landschafter Strützel, Giulio Beda und L. Bolgiano, denen allerdings der alte Gilbert von Canal mit zwei wundervoll tonigen holländischen Landschaften scharfe Konkurrenz macht. Auch im Genre wirken modernere, verjüngende Elemente, wie Carl Leopold Voß und Hans Best.

Stärker treten bei der Sezession die Persönlichkeiten hervor, wenn wir auch keine neuen Gesichter entdecken können. Eigentümlicherweise sind die bedeutendsten Bilder dem religiösen Gebiete entnommen. Franz von Stuck bringt diesmal eine Kreuzigung (die inzwischen vom Museum für bildende Künste in Leipzig erworben wurde). In den Farben hat sie fast eine Wirkung wie ein altes Glasgemälde. Nur das Ultramarin des Mantels Mariens und das Elfenbeinweiß des Leichnams leuchten aus dem schwarzgrauen Hintergrund hervor, in den auch die Silhouetten einiger weiterer Personen verschwinden. Das Künstlerisch-Dekorative hat offenbar den Schöpfer mehr gereizt, als das innere Erleben. Gerade dies betont dagegen L. Herterich, von dem wir wieder einmal ein größeres Stück sehen, in seiner herben Kreuzabnahme. Eine sehr selbständige Komposition und eine Farbengebung, die sich auf graublaue und gelbliche Töne beschränkt, erregen noch mehr Interesse für dieses tiefempfundene Kunstwerk. Becker-Gundahl bleibt in seiner »Madonna« problematisch. Neben Erfreulichem, wie in der Farbe und der Marienfigur selbst, steht Gequältes und Gekünsteltes. Anmutig in der Auffassung und warm in der Farbe ist wieder Adolf Hengelers Legende vom hl. Wolfgang. Drei Szenen aus der Leidensgeschichte von Karl Caspar zielen nach dem Höchsten, dem großen Freskostil. Es ist ein tiefes Einfühlen, ein starkes Gefühl für Linienausdruck, in gewisser Beziehung auch ein gesunder Farbensinn in ihm; ob er aber mit der Hinneigung zum Expressionismus zum Ziele kommt, muß vorläufig noch zweifelhaft bleiben. Die übrigen der Sezession schreiten auf den alten, bewährten Bahnen weiter.

Von den kleineren Bünden Münchens macht der Künstlerbund »Bayern« den geschlossensten, qualitätsvollsten und reifsten Eindruck. Hier findet man am wenigsten unter allen Münchenern Experimente. Die scharfumrissenen, klaren Landschaften Urbans, die lyrischen Naturausschnitte Rud. Siecks, die farbenfrohen Bilder Hans v. Bartels sind neben so manchem Bilde der andern Mitglieder in sich vollendete Schöpfungen. Problematischer ist die Luitpoldgruppe, wie dies die unruhigen Landschaften Fritz Baers, die wilddramatische und doch parodistische Revolution von Schnakenberg und Pampels derbe Prozession beweisen.

Nun zu den Ausländern! Österreich hat mit feinem Geschmack — und darin zeichnet es sich vor allen anderen aus — auf die große Zahl der Aussteller verzichtet. Es bringt der Hauptsache nach vier Spezialkabinette. Als ersten den Wiener Andri. Seine bekannten stilisierten Landschaften treten etwas zurück gegen archaisierende Apostel- und Heiligengestalten. In dem engen Raum wirken sie drückend. Man kann sie erst nach den kleinen Skizzenentwürfen beurteilen, wo sie in eine raffinierte Ornamentierung eines Raumes gestellt sind. Geschmack ist in diesen Sachen, nur fast ein so morbider, wie in der Kunst Justinians. Zwei kleine Kabinette führen Prof. Rumplers ganze Entwicklung vor und ein drittes die zarten Farbenempfindungen Jean Preislers-Prag. Prachtvolle Radierungen vereinigt Max Svabinsky-Prag in einem vierten Raum.

Die Schweiz tritt vollständig unter dem Banne Hodlers auf, was schon zu scharfen Kritiken Anlaß geneben hat. Er selbst zeigt nichts Neues, Max Buri scheint nur noch ein Familienmotiv zu haben.

Von Italien sind eine Menge von virtuosenhaften Porträts, sowie gediegene Landschaften zu verzeichnen.

Am besten repräsentiert sich jedoch vom Ausland Spanien. Eine geschlossene nationale Kultur gibt auch ihrer Kunst eine gemeinsame Haltung. Einflüsse der alten großen Meister wird man ja genügend nachweisen können, aber nicht etwa im Abschauen der Motive, sondern in ihrer künstlerischen Erfassung. Gerade die Bilder im großen Saal, in denen sich Monumentalität, Realistik und Symbolik ganz eigenartig verbinden, wird man nicht so leicht aus dem Gedächtnis verlieren. Chicharros Schmerz, Salaverrias Prozession, Acostas Wallfahrtskirche, de Torres' zwei Wege, dann der beiden Zubiaurres Bilder lassen große Hoffnung auf Spaniens weiteres künstlerisches Erstarken setzen.

Frankreich leidet unter der wahllosen Zusammenstellung. Es ist gerade nichts Minderwertiges zu finden, aber das wirklich Gute muß man sich doch sehr heraussuchen. Claude Monet stellt drei Bilder aus: ein koloristisch reizvolles Blumen- und Früchtestilleben, eine duftige Flußlandschaft und eine ungemein zarte Seerosengruppe. Etwas unwahrscheinlich ist P. Signacs »grüne Salute«. Hervorragend in der Stimmung und in der Malweise muß man A. Guillemets Mondaufgang bezeichnen. Das meiste Interesse in der französischen Abteilung werden jedoch A. Rodins Bronzen finden: vier prachtvoll modellierte Porträtköpfe, darunter der von Mahler, eine tiefergreifende Jünglingsgestalt: De Profundis und eine zusammengekrampfte Hand von einer geradezu erschreckenden Ausdrucksfähigkeit; man könnte sie ohne weiteres die Empörung nennen. Als einzige Abteilung stellt Frankreich auch kunstgewerbliche Sachen aus: farbig eminent reizvolle Steinarbeiten von Lalique sowie Keramiken, Glas usw.

Holland ist sehr konventionell. Jan Toorops neun Apostelgestalten sind problematisch. Die Realistik derselben scheint nicht ganz ihrem Charakter angepaßt. Es sind Zeichnungen für ein Abendmahl. Vielleicht wirken sie in der Gesamtkomposition überzeugender.

Auch über das benachbarte Belgien ist außer Fernand Khnopffs drei artistisch pikanten Bildern wenig hervorzuheben.

Ungarn, Rumänien, Rußland und die Türkei leben mehr oder weniger künstlerisch von den andern Ländern. Hie und da erinnert ein heimisches Motiv daran, daß das Bild nicht in Paris oder München gemalt ist. Dänemark und Norwegen lassen einen »nordisch« kühl. Schweden stellt neben gesunden, doch etwas spießerigtrockenen Porträts eine Kollektion der zarten, fast wie dekorative Ornamente wirkende Landschaften von Gustav Ad. Fjaestad aus. *Dr. Georg Lill.*

München. In der **Galerie Heinemann** findet zurzeit eine größere Ausstellung von plastischen Werken des Bildhauers Glicenstein-Rom statt. *l.*

Im **Hamburger Kunstverein** wurden die seit Eintritt des Hofrat Brodersen in die Geschäftsleitung auf-

genommenen Bemühungen, die »Moderne« bei den angestammten Mitgliedern in Kredit zu bringen, fortgesetzt. Da die, bei aller Breite des Vortrages doch in der Zeichnung moderaten Bildnisse und Landschaften Konr. v. Kardorffs, auf die sich die Ausstellung diesmal vornehmlich stützte, in ihren modernistischen Ansprüchen nicht allzu weit gehen, die Leitung überdies, nach dem bewährten Rezept, wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen, der Sammlung einige Werke von einwandloser älterer Herkunft gesellte, — Greco, Decamps, Courbet, Thaulow u. a. — so war von einer Wiederholung der kürzlich gegen die erwähnten Modernitätsbestrebungen laut gewordenen Opposition diesmal nichts zu verspüren. — Zur gleichen Zeit und in dem gleichen Lokale hatte der Bildhauer Rudolf Bosselt eine größere Sammlung von Ganz- und Teilfiguren ausgestellt. In Akt und Gruppe (die Schwestern) im Betonen des Schlichteinfachen anziehend bis zum Interessanten, bleibt Bosselt hinter seinem dort gezeigten schönen Können zurück, sowie er an größere Aufgaben herantritt, die durchgeistigte Bewegung erfordern (ein schreitendes Menschenpaar, eine abwehrende Frau).

Seitens der Hamburg allzu nahe angelagerten Schwesterstadt **Altona**, die seit kurzem auch auf dem Gebiete der Kunstausstellungen ihre Selbständigkeit mit Energie betont, war kürzlich die Münchener künstlerische Wandervereinigung »Ring« zu Besuch geladen worden. In den erwähnenswerteren Mitgliedern dieser rein geschäftlichen Vereinigung — Walter Firle, Hans v. Bartels, Hans v. Petersen, Albert Schröder, Willy Eilers, G. v. Canal, Hans v. Hayek u. a. — begegnen wir alten Bekannten, über deren Qualitäten die Meinungen längst feststehen. Da sie überdies vielfach mit von früher her gekannten Arbeiten erschienen waren, wäre über die Ausstellung weiteres nicht zu sagen, wenn als Niederschlag nicht ein Meinungsstreit zurückgeblieben wäre, dem ein wenig erfreulicher Beigeschmack anhaftet. Die einen tun nämlich so, als kehrte sich ihr Unwille wider die Rückständigkeit der »Ring«-Genossen, die meist älteren Malweisen huldigen, während die ehrlichen rund heraus erklären, daß bei den ohnehin knappen Einnahmen der hier seßhaften Hamburg-Altonaer Künstler die Heranziehung einer neuen Konkurrenz mindestens überflüssig war. Daß die marktschreierische Abfassung des Kataloges, der nebst anderen Geschmacksentgleisungen, auch in der Aufzählung von behördlichen Gutachten über die Qualität der Ausstellung sich nicht genug tun konnte, selbst bei unbefangenen Beurteilern Anstoß erregte, soll nicht unerwähnt bleiben. *H. E. Wallsee.*

Auf der **Großen Kunstausstellung in Düsseldorf** 1913 wurden an Kunstwerken bis jetzt verkauft: 133 Ölgemälde, 32 Aquarelle, 94 grapische Blätter und 12 Skulpturen.

Frühjahrs-Ausstellungen in Amsterdam. Die Ausstellung des Amsterdamer Künstlervereins **»Arti et Amicitiae«**, von dem jemand früher einmal ganz witzig bemerkt hat, daß in seinen Ausstellungen die Amicitia besser zu ihrem Rechte komme, als die Ars, stand, wie fast stets in den letzten Jahren, im Zeichen ödesten Epigonentums. Was von den ungefähr 200 ausgestellten Werken allein einigen Eindruck machte, das waren verschiedene dilettantische Machwerke, denen auch der mildeste Kunstrichter alle Existenzberechtigung abstreiten mußte. Ich will die Namen dieser Künstler nicht nennen, um ihnen nicht eine herostratische Berühmtheit zu verschaffen. Man hätte meinen sollen, daß diese Sachen nur aufgehängt worden wären, um den Abstand der wenigen besseren Werke von den ganz schlechten etwas größer erscheinen zu lassen. — Lobende Erwähnung verdienen nur eine von liebevoller Beobachtung zeugende Figurenstudie von K. van Leeuwen, eine alte über ihre Arbeit gebeugte Näherin, eine wogende See von dem jungen A. R. Mauve, die durch die Wiedergabe der Bewegung und die feine Farbe beachtenswert war, eine sprechende Porträtstudie von Frau Vredenburg-Schotel, ein malerischer Winkel aus Alt-Amsterdam von Ed. Karsen, woraus, wie fast stets bei diesem Maler, echtes poetisches Gefühl sprach, eine frische Landschaft von Corn. Kuypers, und ein in Auffassung und Behandlung gesundes, kräftiges Stilleben von Fräulein van Regteren-Altena. Alles Übrige war unbedeutend, zahm und unendlich langweilig. Wer nach dieser Arti-Ausstellung das moderne holländische Kunstleben beurteilen wollte, müßte zu dem Ergebnis kommen, daß sich die Malerei hier in einem Zustande völliger Stagnation befindet. Daß dem aber nicht so ist, daß unter der jüngeren Künstlergeneration dennoch reges Streben herrscht, daß neue Probleme die Gemüter beschäftigen, daß ein frischer Luftzug weht, das beweist uns wieder einmal die Ausstellung des jüngeren Künstlervereins, die **Ausstellung von Sint-Lucas,** die eine etwas eingehendere Besprechung lohnt.

Die Eigenart der modernen holländischen Malerei wird zum Teil bedingt durch ihre Stoffwahl. Die Zeit der schummerigen Bauern- oder Fischerinterieurs, der sauberen, akkuraten Stilleben, der dunstigen, tonigen Landschaften mit den ewigen Kühen oder Enten usw. ist vorbei. Die Fortschrittlichen unter den Jüngeren lassen sich von anderen Gegenständen anregen. So entnimmt eine Gruppe unter ihnen ihre Motive dem großstädtischen Leben, dem mondainen Kaffeehaus, dem eleganten Variété, dem Treiben der Halbwelt. Dies Milieu zieht sie an durch seine Buntheit, die auffallenden, aparten Farben der weiblichen Toiletten, die größere Vitalität und Ursprünglichkeit der einzelnen Typen, die einen so schroffen Gegensatz bilden zu der Korrektheit und Steifheit der »guten« Gesellschaft, und nicht zuletzt durch die Beleuchtungseffekte bei Kunstlicht. Zu dieser Richtung gehören Maks, van der Hem und Sluyters. Letzterer ist sicherlich der bedeutendste und gesündeste, nicht nur dieser Gruppe, sondern der ganzen Generation; seine Ausdrucksfähigkeit ist am größten, sein Farbengefühl am sichersten und am feinsten. Die beiden weiblichen Halbfiguren von ihm, die Soubrette in Rot mit dem regelmäßigen, feinen Profil und dem impertinenten eingebildeten Ausdruck, und die andere mit dem gutmütigen, jovialen Gesicht sind hervorragende Leistungen der Charakterisierungskunst, und sie sind zugleich hervorragend gemalt. Wir haben es hier nicht mehr mit interessanten Experimenten zu tun, sondern mit reifen, fertigen Kunstwerken, in denen nichts übertrieben, nichts unterstrichen ist; daher ihre Ruhe und Selbstverständlichkeit. Durch scharfe Erfassung des Individuellen ausgezeichnet sind die beiden Herrenbildnisse desselben Künstlers, die nur in der Farbe, dem starken Blau des Anzuges, etwas gesucht scheinen. Mehr dem Dekorativen nähert sich Sluyters in der stehenden lebensgroßen weiblichen Figur in grünem Kleid und lila Mantel, besonders dekorativ empfunden ist hier der Hintergrund, wo mit großer Kühnheit violette Farbenflächen neben orange gesetzt sind. Sluyters ist in der Farbe feiner und gemäßigter geworden; die Farbe ist bei ihm jetzt sozusagen nur idealer Schein. Bei Maks haftet der Farbe im Gegensatz dazu immer noch leicht etwas Stoffliches an; sein Farbenauftrag ist auch viel dicker; seine Technik könnte man mit der eines Frans Hals vergleichen, mit dem er sich auch in der trefflichen Wiedergabe des Momentanen und besonders des Lachens berührt. Van der Hem ist von den dreien derjenige, der am meisten auf den brillanten Effekt arbeitet, etwa wie Reznicek.

Eine andere Gruppe erregt wegen ihrer Technik besonderes Interesse; diese Maler suchen noch nach einem

neuen Stil, einer neuen Formensprache, aber da sie noch suchen, noch unsicher hin- und hertasten, ist das Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt oft noch nicht hergestellt, und die technischen Probleme treten zu sehr in den Vordergrund. Unter diesen Suchern ist der bemerkenswerteste Leo Gestel, der hier seine Entwicklung vom dekorativen Luministen zum Kubisten zeigt. Gestels Farbe hat wie die von Sluyters, mit dem er früher mehr Berührungspunkte hatte, an Grelle verloren, sie ist gedämpfter und wärmer, der Auftrag dünner geworden; wie Cézanne läßt er die Leinwand stellenweise unbedeckt; im ganzen wirkt er heute feiner als vor zwei Jahren. Daß auch bei einem Porträt die Zerlegung der Figur in einen Komplex sich schneidender flächiger Gebilde, die stereometrische Auflösung, die Betonung der Kante künstlerisch befriedigen und besonders im Ausdruck überraschende Resultate erzielen kann, beweist ein weibliches Porträt von ihm. Aber auch ohne solche kubistische Vergewaltigung der Wirklichkeit gelingen ihm in der Farbe feine Sachen, wie in dem großen dekorativ gehaltenen Stilleben. Von Cézanne beeinflußt zeigt sich der in Paris tätig gewesene Otto van Tusschenbroek, der in seiner Landschaft mit den grauen, eine Anhöhe hinaufgebauten Häusern (Le Moulin de la Butte) ein ehrliches, auf Sachlichkeit gerichtetes Talent bekundet; in seiner Gleichgültigkeit gegen die Farbe und in seinem klaren Aufbau des Terrains ist das Werk typisch für die Reaktion auf den nur farblich gestimmten Impressionismus. — Bei zwei Künstlern, bei L. Schwarz und Fräulein E. Berg, macht sich ein noch modernerer und in seinem Wesen der Kunst Cézannes und der Kubisten wiederum entgegengesetzter Einfluß geltend: der Kandinskys, dessen Werk vergangenen Winter hier in Holland in verschiedenen Städten ausgestellt gewesen ist und besonders in den Kreisen der Jüngeren große Bewunderung gefunden hat; einer der führenden holländischen Dichter, Albert Verwey, hat die Wirkung der Kandinskyschen Farbensymphonien in sehr schönen Versen besungen, die in meisterhafter deutscher Übersetzung im Sturm (Februar 1913, Nr. 148—149) erschienen sind. Einige Werke dieser Kandinskyjünger sind noch Abbilder einer bestimmten äußeren Wirklichkeit, die zwar dekorativ vereinfacht ist, aber die dargestellten Gegenstände noch deutlich erkennen läßt, so die Landschaft mit den badenden Männern von Schwarz, die von einem wunderbaren, tiefen, warmen Kolorit ist, und das Bild eines sitzenden Mädchens mit roter Schürze von Fräulein Berg, das an farblicher Kraft dem vorigen Werke zwar nachsteht, aber durch die zusammenfassende malerische Behandlung sehr bemerkenswert ist; man wird hier an Munch erinnert. Andere Arbeiten der beiden geben lediglich Farbensymphonien, wo die Farbe nicht mehr das Akzidenz von Körpern ist, sondern selber Substanz geworden, nur um ihres eigenen Reichtums, ihrer eigenen Schönheit willen da ist; das Spiel ihrer Harmonien und Dissonanzen, als die vorläufig noch dunkel geahnte Sprache für seelisches Erleben, ist, wie bei der Musik, der Zweck dieser Kunst.

Es erübrigt sich, noch auf einige andere Erscheinungen der modernen holländischen Malerei hinzuweisen, die keiner bestimmten Richtung angehören, aber doch Neues und Eigenartiges schaffen. Da ist C. Huidekoper, der neben konventionellen, aber in der Farbe delikaten Sachen, Fischerbildern aus Volendam, ein wegen seiner persönlichen Auffassung auffallendes Interieur mit einer Bauernfamilie, die ihr Tischgebet verrichtet, ausgestellt hat. Der Gegenstand ist seit Israëls' Vorgehen bis zum Überdruß von holländischen Malern behandelt worden, aber immer in demselben Geist, immer wegen des Malerischen oder Gemütvoll-Innigen des Sujets. Huidecoper stellt die Szene als eine Art Farce dar, er sieht nur die häßliche, nüchterne, kahle Einrichtung, die nackten grauen Wände, den geschmacklosen, ordinären Teppich und das Stumpfsinnig-Gierige in dem Ausdruck der Personen, für die das Gebet, wenn vielleicht auch keine Heuchelei, so doch eine ganz äußerliche Handlung ist; das Ganze empfindet er jedoch nicht tragisch, wie van Gogh in seinen Kartoffelessern, sondern humoristisch wie ein Jan Steen; an diesen Meister erinnert auch die liebevolle Beobachtung der beiden Kinder und der Katze im Vordergrund sowie einige Feinheiten der Farbe. Als ein in der Auffassung ganz selbständiges Werk muß hier auch noch das tote Kind von Fräulein Gori erwähnt werden. — Bei den Landschaftsmalern, die Neues bieten, ist es wohl auffallend, daß sie alle außerhalb ihrer Heimat ihre Motive wählen; das dürfte kein Zufall sein. Es hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß es schwieriger ist, seiner Heimat, die man meistens mit den Augen der großen Meister, die sie interpretiert haben, sieht, neue Reize abzugewinnen, ihr gegenüber seinen selbständigen Blick zu wahren, als bei einer fremden Natur, die noch in ihrer jungfräulichen, von niemand entschleierten Schönheit vor einem liegt. So malen zwei Künstler, Filarski und Smorenberg, Alpenlandschaften aus der Umgegend von Genf, Schneefelder, die in der Sonne glänzen, die Weinberge bei Chailly, den Friedhof von Clarens in einer breiten, kräftigen Technik, in hellen, oft grellen Farben; Filarski ist der feinere, Smorenberg, der einen reliefartigen Farbenauftrag liebt, ist etwas gröber. Ein anderer, W. H. Singer, sucht seine Motive auf den Bergwiesen Norwegens, seine dekorative Behandlung scheint er dem Münchner Ludwig Dill abgesehen zu haben; jedenfalls erinnern seine Bäume mit den flatternden Ästen lebhaft an diesen Maler. G. van Blaaderens skizzenhafte, auf einen lichten blauen Ton gestimmte Landschaften sind in Frankreich oder in Belgien entstanden und Wolter hat den englischen Fischerplatz Whigby zu seinem Standquartier erkoren; unter seinen zahlreichen Werken, die eine gewisse fröhliche Buntheit charakterisiert, finden sich prächtige, gesunde Sachen. Zum Schluß sei noch der Amsterdamer J. C. Poortenaar erwähnt, der durch ein gutes Stilleben und ein ehrliches Porträt vorteilhaft vertreten ist. *M. D. Henkel.*

Ausstellung polnischer Keramik und polnischer Gläser in Warschau. Die Gesellschaft der Denkmalpflege eröffnete in ihren Räumen am Alten Markt eine große Ausstellung der alten polnischen Keramik und der polnischen Gläser. Über 1700 keramische Arbeiten sind hier aus dem Privatbesitz in die Öffentlichkeit gebracht worden. Die Abteilung der Kacheln enthält nicht sehr zahlreiche, dafür aber besonders alte und seltene Stücke, darunter auch solche, die aus romanischen Burgen und Kirchen stammen.

Am vollständigsten ist die Abteilung der Fayence und des Porzellans. Die Blüte der Fayence-Manufaktur in Polen fällt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, in die Regierungszeit des Königs Stanislaus Augustus. Der König selbst eröffnete in Warschau neben seinem Schloß Belvedere eine Fayencefabrik. Viele Magnaten folgten ihm darin. Auf dem Gute des Marschalls Bielinski, in der nächsten Umgebung von Warschau, befand sich die von einem Sachsen namens Wolff geleitete Fabrik. Der aristokratische Industrielle Prot Potocki hatte seine Fabrik in Cudnów und der bekannte parlamentarische Redner Jezierski in Grembenice. An den östlichen Grenzen Polens in Telechany stand die Fabrik des Fürsten Oginski und in Korzec die des Fürsten Czartoryski. Von allen diesen Fabriken bestand am Anfang des 19. Jahrhunderts nur noch die letzte. Es entstanden aber neue Fabriken, die die zweite wichtige Periode der polnischen Fayence und des Porzellans ein-

leiteten; von ihnen sind vor allen zu nennen: Baranówka, Horodnica, Tomaszów, Proszowice und Cmielów, eine Fabrik, die noch heutzutage produziert und sich einer großen Popularität erfreut.



1—3. Kgl. Manufaktur in Belvedere; 4. Wolffs Manufaktur in Bielin; 5—8. Korzec; 9. Proszowice; 10—11. Tomaszów; 12—15. Baranówka; 16—17. Cmielów; 18. Nieborów.

Die Fayencen aus der Zeit des Königs Stanislaus Augustus können an künstlerischem Wert mit den besten europäischen Erzeugnissen jener Zeit wetteifern; sie haben übrigens mit gleichzeitigen Arbeiten anderer Länder eine gewisse Ähnlichkeit, die vor allem durch den überall damals wirkenden chinesischen Einfluß bedingt ist. Am interessantesten sind die großen Prachtvasen, die sog. »Belvedere-Vasen«, die von der königlichen Manufaktur ihren Namen bekommen haben, die aber auch in anderen Manufakturen gearbeitet wurden. Über 50 solcher Vasen von ungefähr gleicher chinesischer Form, aber in verschiedenen Farben und mit verschiedenen Mustern finden sich jetzt in der Ausstellung. Außer den Vasen ist noch eine Reihe von Tellern, Tassen und anderen Nutzwaren aus den genannten Manufakturen ausgestellt; auch diese Arbeiten von hoher künstlerischer Kultur.

Die zweite Periode ist in der Ausstellung noch weit vollständiger vertreten, als die erste. Namentlich über die reiche und vielseitige Produktion von Korzec und Baranówka bekommt man einen vollständigen Überblick. Auch von Proszowice und Tomaszów, deren Arbeiten schon als Seltenheiten gelten, gelang es noch, verhältnismäßig viel zusammenzubringen; Erzeugnisse der beiden Fabriken gehören zu den feinsten Sachen, die sich in der Ausstellung finden. Aus dem späteren 19. Jahrhundert sind nur Arbeiten der nicht mehr existierenden Fabriken ausgestellt. Davon wären zwei Fabriken zu erwähnen, die nur kurze Zeit tätig waren und deren Arbeiten jetzt sehr gesucht sind: Lubartów (in den vierziger) und Nieborów (in den siebziger Jahren.)

Die ausgestellten keramischen Gegenstände gehören zahlreichen, hauptsächlich Warschauer Privatsammlungen; davon sind die wichtigsten die von G. Soubise-Bisier, K. Tarasowicz, B. Wydžga, A. Strzalecki, W. Kolasinski, Margräfin Wielopolska u. a.

Der Katalog enthält auf 29 Tafeln die vollständige Sammlung der in der Ausstellung vertretenen Porzellanmarken; es ist die vollständigste Sammlung, die bis jetzt zusammengestellt worden ist; wir geben davon einige typische Proben.

Die Abteilung der Gläser umfaßt über 600 Gegenstände, die hauptsächlich aus den Sammlungen von S. Ursyn-Rusiecki und Graf Zamoyski stammen. Es sind hauptsächlich Arbeiten des 18. Jahrhunderts, Pokale, Gläser, Flaschen, durchweg mit Wappen und Sprüchen geschmückt. Namentlich die Arbeiten der Glashütten in Urzecz und Naliboki sind von einzigartiger Schönheit. Aus Urzecz stammen auch schöne Spiegel und Kronleuchter.

Eine besondere Abteilung bilden die Polonica, nämlich Arbeiten ausländischer Fabriken in Glas und Porzellan, die entweder für Polen verfertigt worden sind, oder in ihrem Schmuck polnische Themata behandeln. Man sieht hier Meißner, Berliner, Wiener, Sèvres, Venezianer Teller und Tassen mit Bildnissen polnischer berühmter Persönlichkeiten, mit Wappen polnischer Geschlechter, mit polnischen militärischen und Volkstypen, mit polnischen Landschaften.

Anhangsweise ist der Ausstellung noch eine Sammlung polnischer Bronzen angegliedert worden. Die Wände sind mit polnischen Teppichen und Geweben geschmückt. Die ganze Ausstellung gibt ein Bild der reichen kunstindustriellen Tätigkeit Polens in vergangenen Jahrhunderten.

W. T.

SAMMLUNGEN

Im **Museum der bildenden Künste zu Leipzig** fand eine italienische Küstenlandschaft von Michele Marieschi Aufstellung, die von Dr. H. Voss kürzlich in London erworben worden ist. Die glücklich abgewogene Komposition weist rechts im Vordergrunde eine Ruine in antiken Formen auf, links wird der Blick über eine weite Wasserfläche zu einer steilen Gebirgsküste geführt, auf der sich ein Leuchtturm erhebt. Kolorit und Pinselführung gemahnen in Frische und Reiz unmittelbar an Guardi, der als der wesentlich Jüngere von Marieschi beeinflußt zu sein scheint. Dagegen zeigt sich in der korrekten und etwas harten Zeichnung der Ruine noch die Nachwirkung des Canalettostils. Der italienische Raum des Leipziger Museums erfährt durch die neuerworbene Landschaft eine um so erwünschtere Bereicherung, als dadurch das Ensemble reiner Figurenbilder angenehm durchbrochen und in seiner Schwere entlastet wird. Außerdem war nach den Gemälden von Bissolo, Tintoretto und der von Wilhelm Bode kürzlich geschenkten, farbig ungemein reizvollen Grablegung von Gius. Bazzani ein Vertreter der spätesten venezianischen Malerei sehr willkommen.

Es scheint von der im ganzen recht glücklichen neuen Zusammenstellung des Italienersaales, in dem die Schulen

des 17. und 18. Jahrhunderts überwiegen, als ob eine bewußte Betonung der Barockmalerei beabsichtigt wäre. Bei den stark nach dieser Seite gravitierenden Neigungen der jüngeren Kunsthistorikergeneration wäre es nicht wunderbar, wenn ein derartiger Versuch einmal gemacht würde. Die Leipziger Galerie dürfte insofern nicht ungeeignet dafür sein, als diese in der Hauptsache moderne Sammlung in ihrer älteren Abteilung eine gewisse Selbstbeschränkung üben muß und auf dem Gebiete der altdeutschen und niederländischen Malerei bereits ansehnliche und geschlossene Bestände besitzt, zu deren würdiger Erweiterung erhebliche Mittel gehören würden. In ihren italienischen Bildern verfügt sie über einen leidlichen Grundstock, der aber des Ausbaues fähig ist und einen solchen durchaus lohnen würde. Die Tendenz, hierbei die spätere Zeit zu begünstigen, scheint uns an sich ebenso fruchtbar und anregend, wie sie bei der gegenwärtigen Marktkonjunktur begreiflich ist. Allerdings wäre ein vorsichtiges und von Einseitigkeit freies, vor allem auf künstlerische Qualität gerichtetes Handeln dabei die notwendige Voraussetzung. *—t.*

Eine **Zentrale für Museumskataloge** regt Dr. Val. Scherer in einem Aufsatze der von K. Koetschau edierten »Museumskunde« an. Der Verfasser wünscht in Deutschland zum mindesten eine Stelle, wo vorerst einmal die neuesten Kataloge sämtlicher öffentlichen Sammlungen Deutschlands einzusehen sind. Die Zentrale müßte jedoch außerdem systematisch alle bisher erschienenen Kataloge jeder öffentlichen deutschen Sammlung bis in ihre Anfänge zurück sammeln. Erwünscht wären Kataloge oder Verzeichnisse der deutschen Privatsammlungen und wenn möglich deutscher Kunstauktionen. Hieran hätten sich schließlich wenigstens die besten und neuesten Kataloge der außerdeutschen Museen zu gliedern. Als Ort einer solchen Zentrale wird Berlin vorgeschlagen. *—n.*

Neuerworbene Antiken im New Yorker Museum. Kaum hatten wir über hervorragende Antiken, welche das Metropolitan-Museum of At in New York erworben hat, berichtet, (siehe Kunstchronik vom 2. Mai 1913), so finden wir in dem Mai-Bulletin des genannten Museums wiederum zwei neue in das Museum eingetretene Antiken abgebildet, die von allerhöchster Bedeutung sind. Es handelt sich zunächst um eine archaische Grabstele von ungewöhnlicher Größe — es ist in der Tat die größte aus der archaischen Periode bekannte —, welche mit einer Sorgfalt ausgeschmückt ist, die sie ebenfalls zu einem Unikum macht. In der Ausschmückung waren sowohl Skulptur wie Malerei angewandt. Von den Farben sind noch soviel Reste übrig geblieben, daß sie nicht allein von der Art und Weise, wie sie für die Skulptur angewandt worden sind, Aufschluß geben, sondern auch noch Konturen, die allein in Farbe wiedergegeben waren, erkennen lassen. — Im allgemeinen gehört die Stele zu dem wohlbekannten Typus des hohen dünnen Schaftes, der auf einer viereckigen Basis steht und durch ein Endstück gekrönt ist. Die Vorderseite der Stele trägt die Darstellung des Verstorbenen in Relief in voller Größe, aber während die anderen Beispiele solcher Grabdenkmäler nur eine Figur zeigen, stehen hier deren zwei, vermutlich Bruder und Schwester, nebeneinander. Der Jüngling ist nackt und hält in der linken Hand einen Granatapfel. Ein kleiner Aryballos, wie ihn Athleten mit Öl gefüllt trugen, hängt an seinem Handgelenk. Rechte Hand und Arm fehlen; man kann ahnen, daß sie an der Seite schlaff herunterhingen. Das Mädchen ist in voller Gewandung und trägt eine kleine Blume in der linken Hand. Kopf und Hand des Mädchens, wie sie auf der Reproduktion des Bulletins zu sehen sind, sind jedoch aus Gips angefügt; denn, wie wohl bekannt ist, befinden sich die Originale dieser Teile im Berliner Museum seit zehn oder zwölf Jahren, und im edlen Wettstreit, das Ganze zu besitzen, ließ keines der beiden Museen dem anderen seinen Besitz an dieser Stele ab. Um die oberen Teile dieser Figuren herum und auf denselben zeigen sich noch bedeutende Farbenreste, meistens rot; möglicherweise ist aber ein Teil dieses Rot Überrest von einer anderen Farbe, deren übrigen Bestandteile sich verflüchtigt haben, denn es lassen sich sonst noch geringe Spuren von einigen anderen Farben erkennen. Unter der Linie, auf der die Figuren stehen, ist eine rechteckige Fläche, die möglicherweise mit Malerei bedeckt war, von der sich aber jetzt nichts mehr sehen läßt. Die Krönung besteht aus zwei Teilen; der untere Teil war vollständig mit Farben verziert und es bleibt genug von der Dekoration zu erkennen, so daß man sie gänzlich rekonstruieren kann. Es war eine Kombination von Voluten und Palmetten. Der oberste Teil der Krönung bestand aus einem sitzenden Löwen oder Sphinx, vollrund ausgearbeitet, was zweifellos dem Ganzen eine bedeutende Wirkung gab. Außer den vier Füßen läßt sie aber nichts erkennen. Während die bis jetzt geschilderten Teile der Grabstele aus pentelischem Marmor bestanden, befand sich darunter ein Block aus blaugrauem Hymettos-Marmor. Auf diesem sind Reste einer noch nicht entzifferten größeren Inschrift zu sehen. Die Höhe des ganzen Monumentes ist über 4 m, die Stele als solche ohne die Krönung ist 2,70 m hoch. Wenn man das Tier, das als oberste Krönung auf der Stele saß, dazunimmt, muß sich das Ganze nochmals um mindestens 70 cm erhöht haben. Das Monument ist von einzigartiger Bedeutung für die frühe griechische Kunst und namentlich der Kopf des Jünglings ist ein Meisterwerk archaischer Reliefkunst und in solcher Erhaltung nach New York gelangt, als wenn er eben erst das Atelier des Meisters verlassen hätte. Für das Studium der griechischen Skulptur ist das Werk unschätzbar als eine Illustration der Feinheit und Subtilität der Technik der frühen attischen Künstler. Der Bildhauer hatte noch nicht gelernt, das Auge korrekt im Profil wiederzugeben; er konnte auch noch nicht dem Munde den richtigen Ausdruck geben, aber die Aussenzeichnung des Gesichts ist exquisit und das Gesicht selbst ist mit einer Feinheit modelliert, die eine volle Kenntnis der Qualitäten des Fleisches zeigt. Das Stück ist in die Zeit von 550—525 v. Chr. zu rechnen. — Von nicht minderer Bedeutung — und durch seine Aufstellung auf der Höhe der Haupttreppe des Museums als derartig gekennzeichnet — ist ein römischer Porträtkopf, der nach dem Stil der Modellierung und den Eigentümlichkeiten der Büstenform in die letzten Jahre der Republik oder den Beginn der römischen Kaiserzeit zu setzen ist. Der Porträtkopf muß einen nicht zu identifizierenden Zeitgenossen des Cäsar oder des Augustus darstellen. Eine Eigentümlichkeit in der Ausführung dieser prächtigen Büste muß noch erwähnt werden. Man könnte nach der Photographie glauben, daß der Kopf vollständig kahl ist, aber das ist nicht der Fall. Die Linie des Haares ist klar durch eine kleine Erhebung um Gesicht und Nacken zu erkennen und die von dieser Linie umfangene Oberfläche über den ganzen Schädel ist in feiner Weise ausgeraspelt. Die dadurch hervorgebrachten Linien sollen aber keinesfalls das Haar repräsentieren. Es ist nun ganz unbegreiflich, daß Gesicht, Nacken und Ohren in solchem Detail vollendet ausgearbeitet sind und der übrige Teil des Kopfes gleichgültig behandelt worden sein sollte. Man darf daher annehmen, daß die jetzt sichtbaren Linien nur die Vorbereitung für den Bildhauer für eine Auflage von Stuck oder Farbe waren. Wir haben zwar kein anderes Beispiel einer solchen Technik in der römischen Skulptur,

abgesehen davon, daß wir wissen, daß die Farbe auch in ihr eine Rolle spielte. Es ist daher anzunehmen, daß andere römische Porträts, die dieselbe Behandlung des Schädels aufweisen und die gewöhnlich als Kahlköpfe angesehen wurden, in ähnlicher Weise ebenfalls nur für Gips- oder Farbenauflagen vorbearbeitet waren. Edward Robinson, der ausgezeichnete Archäologe und Direktor des Metropolitan-Museums of Art, der diese Hypothese ausspricht, verweist dafür auf die Nummern 196—200, 833/34 und alle die sog. Scipionen-Köpfe bei Arndt-Bruckmann, »Griechische und Römische Porträts«. *— M.*

Paris. Der **Louvre,** der von Roger van der Weyden bisher nur zwei schlecht beglaubigte Arbeiten besaß, hat jetzt für den etwas amerikanisch klingenden Preis von achthunderttausend Francs die Kreuzigung gekauft, die dem Herzog von Westminster gehörte und von seiner Tochter dem bekannten Händler Kleinberger verkauft worden war. Es ist ein dreiteiliges, sehr wohl erhaltenes Bild aus der besten Zeit des Malers: auf dem Mittelbilde Christus zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln links Johannes der Täufer, rechts Magdelena. Da die primitiven Niederländer im Louvre nicht besonders gut vertreten sind, darf man die Neuerwerbung mit Genugtung begrüßen.

London. Der Ausstellungsraum der Abteilung für Handzeichnungen und Drucke **(Department of Prints and Drawings)** im britischen Museum ist am 16. August geschlossen worden. Der Studiensaal wird ebenfalls wahrscheinlich schon im Laufe des September geschlossen, so daß die Sammlungen für einige Monate nicht zugänglich sein werden, weil sie nach den neuen Räumlichkeiten übergeführt werden, die in den kürzlich errichteten Galerien an der nördlichen Seite des Museums definitiv vorgesehen sind. Die neuen Räumlichkeiten sollen dem Publikum im Jahre 1914 geöffnet werden.

STIFTUNGEN

Eine **Stiftung für bildende Künstler.** Josef Kowarczik, der kürzlich verstorbene Frankfurter Bildhauer, hat eine Stiftung von 120000 M. errichtet, deren Zinsen alle drei Jahre an deutsche, österreichische und deutsch-schweizerische Künstler unter besonderer Berücksichtigung solcher aus den Gebieten Darmstadt, Karlsruhe, Frankfurt a. M., Düsseldorf, Stuttgart und Straßburg verteilt werden sollen. Mit der Verwaltung der Stiftung ist der Straßburger Gemeinderat betraut. Nach dem Tode der Witwe des Stifters soll das Stiftungsvermögen auf eine Million erhöht werden.

VERMISCHTES

Unzüchtige amtliche Postkarten der Dresdner Galerie. Dieser Tage wurden im Auftrag der Berliner Staatsanwaltschaft bei der Dresdner Kunstanstalt Römmler & Jonas 4000 Stück Postkarten der Venus von Giorgione als unzüchtig mit Beschlag belegt, die diese Kunstanstalt im Auftrage der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft hergestellt hat und die in der Dresdner Galerie verkauft werden. Diese Postkarten tragen auf der Vorderseite neben dem sächsischen Wappen mit der Krone die Aufschrift: Amtliche Ausgaben der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen zu Dresden. Der Generaldirektion gehören an: Kultusminister Dr. Beck, Exzellenz, und drei Geheime Räte, darunter der bekannte Kunsthistoriker Dr. W. v. Seidlitz. Diese Herren haben also nach Ansicht der Berliner Staatsanwaltschaft und des erkennenden Gerichts unzüchtige Postkarten herstellen und verteilen lassen und müssen es nun erleben, daß diese Postkarten nebst zugehörigem Klischee mit Beschlag belegt und später vernichtet werden, wenn nicht Se. Maj. der Kaiser und König von Preußen im Gnadenwege die amtlichen Postkarten der Dresdner Galerie freigibt. Ein anderer Weg ist nämlich nicht möglich. Der Verlauf dieser Sache ist folgender: in Berlin werden bei irgendwelchem Händler u. a. zwei Postkarten der Dresdner Galerie weggenommen. Mit dem anderen Zeug werden sie vom Staatsanwalt für unzüchtig erklärt. Der Händler wird zu der üblichen Strafe verurteilt; außerdem beschließt das Gericht, daß die Lagervorräte der Postkarten eingezogen und die Klischees vernichtet werden sollen. Von alledem erfahren Drucker und Verleger nichts, bis das Urteil rechtskräftig geworden ist und die beauftragten Kriminalbeamten erscheinen und die Lagervorräte nebst den Klischees mit Beschlag belegen. Rechtsmittel gegen dieses Verfahren gibt es nicht, denn das Urteil ist rechtskräftig. Die Geschädigten können nur die Gnade des Landesherrn anrufen. Es wäre sehr erfreulich, wenn im vorliegenden Falle der sächsische Kultusminister, der Vorsitzende der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, beim König von Preußen darum einkäme, daß die Postkarten der Dresdner Galerie »aus Gnaden« freigegeben würden. Noch erfreulicher wäre es, wenn der Minister beim Bundesrate beantragte, diesem himmelschreienden Verfahren endlich einmal ein Ende zu machen. Denn das Schlimmste bei dieser Sache ist, daß sich dasselbe Verfahren jeden Tag wiederholen kann. Dieselbe Postkarte kann morgen in Kattowitz oder in Gumbinnen, in Ansbach oder sonstwo im Deutschen Reiche für unzüchtig erklärt werden. Dann erhalten die Dresdner Kriminalpolizeibeamten wieder den Auftrag, die Postkarten in Dresden zu konfiszieren, die vielleicht eben erst durch die Gnade des Königs von Preußen freigegeben worden sind. Vor zwei Jahren wurde dieselbe — damals allerdings noch nicht amtliche — Postkarte in Pforzheim verurteilt, durch die Gnade des Großherzogs von Baden aber wieder freigegeben. Der Vertreter der Firma Römmler & Jonas erklärte übrigens den konfiszierenden Beamten, auch in der Dresdner Galerie läge noch ein ansehnlicher Vorrat der als unzüchtig verurteilten Postkarte, sie möchten sich auch dorthin bemühen, denn was einem Privatmann recht sei, sei doch gewiß auch einem öffentlichen Institut billig. Die Beamten erwiderten aber, sie hätten dazu keinen Auftrag. Bis jetzt — drei Tage nach der ersten Konfiskation — ist denn auch noch kein Kriminalbeamter in der Dresdner Galerie erschienen. Ist dies aber — so müssen wir fragen — recht und billig? Wann werden diese heillosen Zustände endlich einmal im Deutschen Reiche aufhören? *P. Sch.*

Im Anschluß hieran sei mitgeteilt, daß soeben zwei im Verlage E. A. Seemann erschienene Postkarten von Bildern des Leipziger Museums, die auf Veranlassung des verstorbenen Direktors Geheimen Hofrats Theodor Schreiber hergestellt und bis jetzt anstandslos im Museum verkauft wurden, ebenfalls im Auftrage des Staatsanwalts beschlagnahmt wurden: es sind dies »Adam und Eva« von W. Müller-Schönefeld und das weltbekannte »Odysseus und die Sirenen« von Otto Greiner (der wegen seiner ausgezeichneten Akte durch den Titel eines Dr. med. honoris causa ausgezeichnet wurde). Greiners Gemälde ist dem Leipziger Museum vom früheren Oberbürgermeister Geheimrat Otto Georgi geschenkt worden!

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 42. 5. September 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUERWERBUNGEN DES NATIONALMUSEUMS ZU STOCKHOLM

I. Der Verein »Die Freunde des Nationalmuseums«.

Seit dem Jahre 1910 besteht in Stockholm ein Verein, der, nach den Beispielen des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, der amis du Louvre usw. den Zweck verfolgt, »wertvolle Kunstgegenstände einzukaufen, die dann dem Nationalmuseum als Gabe überlassen oder dort deponiert und ausgestellt werden. Die Arbeiten lebender schwedischer Künstler und Kunsthandwerker sind vom Einkauf ausgeschlossen«, wie es wörtlich in den Satzungen heißt. Der Vorsitzende des jungen Vereins ist Se. Kgl. Hoheit der Kronprinz und als Sekretär fungiert das neben diesem an Iniative reichste Mitglied des Vorstandes, der bekannte Kunstfreund und Sammler, Herr Thorsten Laurin. Trotzdem der Mitgliedsbeitrag auf 100 Kronen pro Jahr festgesetzt ist, hat der Verein schon eine recht große Anzahl Mitglieder erhalten, und die Früchte der Tätigkeit des Vereins machen sich nicht nur an den Wänden des Museums, sondern auch in einem lebhafteren und unternehmungslustigeren Kunstinteresse in der Hauptstadt bemerkbar.

Ein kurzer Bericht über die Einkäufe des Vereins wird deren Spannweite zeigen, die um so größer sein muß, da das Museum sowohl moderne wie alte Kunst, Malerei, Skulptur, Graphik, Handzeichnungen und Kunstindustrie enthält. Natürlich hat der Verein sein erstes Augenmerk darauf gerichtet, die Lücken im Museum zu füllen, die eine allzu knapp bemessene Staatssubvention lange hat offen stehen lassen. So entbehrte das Nationalmuseum ein Werk der florentinischen Quattrocentokunst, bis die »Freunde« einen Tondo in Tempera von Piero di Cosimo, »Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes«, einkauften. Wenn das Bild auch nicht von so hoher Qualität ist, daß es Werke der leitenden Quattrocentomeister ersetzt, so ist das Panneau des empfänglichen Piero doch eine gute Stichprobe der stilistischen Linie, deren preziöse Anmut ihr typischstes Kräuseln bei Filippino Lippi erhält. Eine Balustrade, vor welcher die Madonna sitzt und die den Tondo in der Mitte abschneidet, deutet vielleicht auf norditalienischen Einfluß hin.

Wie bekannt, ist die Abteilung des Museums für französische Malerei vom 18. Jahrhundert eine der am besten versehenen in Europa — sie enthält ja u. a. Bouchers unvergleichlich hervorragendstes Werk »Die Geburt der Venus« — und das Streben der Museumsverwaltung geht deshalb dahin, dieselbe durch Neuerwerbungen möglichst abzurunden. »Die Freunde des Nationalmuseums« haben eine solche Ergänzung durch Beiträge zum Ankauf eines Bildnisses von J. B. Greuze ermöglicht. Auf den letzten Ausstellungen französicher Kunst aus dem 17. Jahrhundert hat sich die tiefe Kluft zwischen dem rührseligen Sittenschilderer und dem klaräugigen Porträtisten Greuze immer klarer herausgestellt. Das neue im Besitze des Museums befindliche Brustbild eines unbekannten Mannes bestätigt dies mit seinen herb kühlen Tönen und seinem offenen Antlitz, das eine ererbte Vornehmheit mit den vorurteilsfreien und neuerwachten Blicken der Revolutionszeit vereinigt. Als Verbindungsglied zwischen zwei Epochen, sowie durch seine solide Malerkultur ist das Bild interessant.

Die moderne französische Kunst hat ebenfalls dank den »Freunden« einige außerordentlich wertvolle Vermehrungen erhalten.

Eine Landschaft von Courbet ist in Vevey, Schweiz, gemalt, im Jahre 1875, also im Jahre nach der Gefangenschaft, als er seine Genialität in einer letzten Serie von Landschaften auflodern ließ. Die Komposition ist beinahe symmetrisch abgewogen mit einem Wasserfall, der zwischen ein paar ruhig silhouettierten Klippen stürzt. Es ist typisch, daß er auch im pittoresk-spitzen Hellweiß nach den architektonischen Motiven aus einem Guß greift, ähnlich denen seiner Heimatgegend, welche sich dem schwer monumentalen Zuge des »Realisten« Courbet gegenüber so entgegenkommend verhalten. Echt Courbetisch ist auch das Kolorit mit seinen saftigen, samttiefen Tönen in Erdbraun, Grün und Glasblau.

Von dem französischen Impressionismus hatte das Museum bis zum Jahre 1912 kein einziges zentrales Werk — ein sehr hübscher Manet und ein guter Raffaëlli gehören ja nur zu den Grenzgebieten des Impressionismus. Jetzt ist durch eine Flußlandschaft von Sisley, in Tönen von Weiß, Hellgrün und Blau gestimmt, die durch eine Reihe spärlicher, violetter Bäume hindurchsickern, ein Strom von Licht und mildester Isle-de-France-Luft in das moderne französische Kabinett hineingeweht worden. Es ist ein Pleinair-Gemälde, das die ganze Frische des Impressionismus in sich trägt, ohne an dessen Neigung zur Mechanisierung des Technischen zu leiden. Das Bild — »Aux bords du Canal du Loing« genannt — ist 1896 datiert. Ein Renoir — den ich in einem folgenden Artikel zu schildern Gelegenheit haben werde — und zwei Degas repräsentieren die Figurenmalerei des Impressionismus. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese drei Bilder einige der gewichtigsten Erwerbungen sind, die das Museum in den letzten Jahren gemacht hat. Die beiden Degas besitzen neben dem künstlerischen ein bedeutendes kunstgeschichtliches Interesse, da sie zwei verschiedene Seiten seines Schaffens repräsentieren. Das eine ist ein Tänzerinbild, Pastell, aufgebaut mit einer untrüglich sicheren Architektonik und gleichzeitig ein Dokument der augenblicklichen Bewegung, wie sie nur Degas darstellen kann. Es sind zwei Tänzerinnen in Ruhe. Die müden, etwas negerhaft brutalen Gesichter zurückgelehnt, heben sie ihre Hände bis zu den Schultern empor und hieraus bilden sie ein Ornament einer großen und schweren Monumentalität über den summarisch behandelten Steifröcken, deren hellziegelrote Fläche den Vordergrund ausfüllt. Starke Schatteneffekte auf den Körpern und eine summarisch ausgedehnte Kulisse in Violett, Grün, und Rot geben dem Bilde Räumlichkeit. Bei diesem Bilde hat die Bewegung und die Komposition den Künstler am meisten interessiert, während er sich gleichzeitig von der fruchteisartigen Süßlichkeit in der Farbe, die bei ihm oft das Gleichgewicht zwischen Form und Farbe stört, vollständig frei gemacht hat. Das zweite Bild ist eine rein koloristische Ölstudie von höchster Kultur. Ein Weib sitzt auf einem großen, weichen Stuhl, die Hände auf der Lehne. Keine Bewegung, nichts von der großen Zeichnung im Pastell, ja, man kann sogar unachtsame Verzeichnungen nachweisen. Die Zahl der Farben ist nur ganz gering. Ein

Fenster im Hintergrunde steht wie ein stark weißes Laken und dämpft die anderen Farben, Beinschwarz, krankhaft helles Bordeaux und das Graugrün des beschatteten Gesichtes, das durch den glühend roten Karmoisinstreifen des Mundes zerschnitten wird. Unter allen anderen breit gehaltenen Tänzerinnenbildern Degas aus den letzten Jahren steht dieses den »Les blanchisseuses« bei Durand-Ruel am nächsten und noch mehr ist es mit einem der schönsten Degas, die ich jemals gesehen, einer sitzenden, vornüber geneigten, von hinten beleuchteten Dame bei Vollard in Paris verwandt.

Auch die skandinavische Kunst ist durch Vermittelung der »Freunde« vermehrt worden. Ernst Josephson, der temperamentvollste Bahnbrecher der modernen schwedischen Kunst, der trotz seiner kurzen Wirksamkeit den unbestrittenen Rangplatz als vornehmster Kolorist Schwedens einnimmt, ist dem deutschen Publikum vor allem von den Gelegenheiten bekannt, wo seine Arbeiten durch Vermittlung Hermann Strucks in der Berliner Sezession ausgestellt waren und durch die Ausstellung des schwedischen Künstlerbundes daselbst 1910. Eines seiner koloristisch vollwichtigsten Jugendwerke, Saul und David, mit venezianischen Tönen von Gold und Rot, war die erste Gabe der »Freunde des Nationalmuseums« an das Nationalmuseum. — Die Sammlung dänischer Malerei hat ein paar bedeutende Zuschüsse erhalten, das eine Bild von dem, den man ohne Bedenken den größten jetzt lebenden religiösen Maler Europas nennen kann, das andere von dem vielleicht verfeinertsten Interieurmaler. »Und die Schlange sprach zum Weibe . . . « heißt das Werk Joachim Skovgaards, dessen Freskomalereien in der Domkirche zu Viborg das obenstehende Urteil motivieren. In dem neuen Bilde des Museums ist das Hauptgewicht jedoch weniger auf den religiösen Ausdruck gelegt, als auf die Schilderung einer exotischen Landschaft von einem sonnetrunkenen Farbenreichtum und einer gewitterschwangeren Feuchtigkeit in der Luft. Die Eva-Gestalt des Vordergrundes gibt die schläferige Neugierde mit großer psychologischer Feinheit wieder, rein figural ermangelt sie aber der Kraft und Energie. — Von dem dänischen Koloristen in Weiß, Grau, Braun und Grüngrau, Wilhelm Hammershöj ist eines seiner subtilen Interieurs »In der Wohnstube« durch die »Freunde« von Privatmäzenen dem Nationalmuseum übergeben worden. Sowohl durch die Staffagefigur — ein lesendes Mädchen — wie durch die wählerische Farbenwahl lenkt das Gemälde die Gedanken zu dem Delftschen Vermeer hin; und Hammershöj ist, wie Emil Hannover sagt, »ein stiller Protest gegen alle grelle und glotzende Geschmacklosigkeit der Gegenwart«.

Auch die Kunstgewerbeabteilung und die Gravürensammlung sind infolge des Interesses der »Freunde« reicher geworden. Von einigen älteren schwedischen Silbersachen abgesehen, ist es vor allem der äußerste Osten, der eine vollständigere Repräsentation erhalten hat.

Der Kronprinz, dessen archäologische und künstlerische Interessen sich auf das Sammeln älterer chinesischer Keramik konzentrieren, von der er eine sehr qualitätsvolle Kollektion zusammenbrachte, hat für Rechnung der »Freunde des Nationalmuseums« eine große, bauchige, sgraffitoornierte Vase von spätem Sungtypus — ein schönes und seltenes Prachtstück — heimgebracht. Auf der 1911 in Stockholm abgehaltenen großen Ausstellung japanischer Kunst nahm die Sammlung des Malers Professor Oskar Björck einen hervorragenden Raum ein, die u. a. in einem Ausspruch Justus Brinckmanns ihre schöne Anerkennung fand. Die besten Nummern stammen aus der Sammlung des weltbekannten Experten Tadamasa Hayashis her, und der größte Teil der Björckschen Sammlung ist jetzt durch Veranstaltung der »Freunde« nach dem Nationalmuseum gekommen. Der Schwerpunkt liegt in den Schwertzieraten, aus denen eine beinahe ununterbrochene geschichtliche Entwicklungskette zusammenzustellen ist, aber auch unter den 120 farbigen Holzschnitten und den 17 Büchern finden sich sehr gute Exemplare, obschon Professor Björck sich am meisten für die Holzschneider der neueren Blüteperiode interessiert hat. Einige Netsukes und ein hervorragender Dolch in Lackscheide füllen die Sammlung aus.

In einem folgenden Artikel werde ich Gelegenheit haben, über andere Erwerbungen, Ankäufe und Gaben des Museums zu berichten. *Erik Wettergren.*

NEKROLOGE

o In Köln starb am 9. August im Alter von 78 Jahren der Bildhauer Professor **Wilhelm Albermann.** Er war am 28. Mai 1835 in Werden a. d. Ruhr geboren und an der Berliner Kunstakademie ausgebildet worden. In Köln, wo er seit 1865 wirkte, hat Albermann eine ungemein fruchtbare Tätigkeit ausgeübt. In seiner zweiten Heimat zeugen von seiner gefälligen, freilich kaum monumentalen Kunst die Standbilder der beiden Begründer des Wallraf-Richartz-Museums, das Kaiser Wilhelm-Denkmal am Ring, der Jan van Werth-Brunnen auf dem Alten Markt und der Hermann Joseph-Brunnen am Waidmarkt. Diese Brunnen mit ihrem reichen figürlichen Dekor sind wohl seine wertvollsten Schöpfungen. Außerdem hat Albermann, nicht nur in Köln, als Bauplastiker gewirkt — in dieses Gebiet war er einst von Raschdorff und Pflaume eingeführt worden. Zwei Söhne, Wilhelm und Franz Albermann, sind gleichfalls als Bildhauer tätig.

Mit dem soeben in Paris oder vielmehr auf dem Montmartre gestorbenen Maler **Fernand Pelez,** der trotz seines spanischen Namens ein geborener Bürger vom Montmartre war, verliert die zeitgenössische Kunst nicht sehr viel, der Montmartre aber mehr. Er war in seiner Malerei durchaus unabhängig und eigenartig. Um ihn festzuhalten, kargte die Société des Artistes francais nicht mit ihren offiziellen Auszeichnungen, und schon vor 25 Jahren hatte Pelez das Kreuz der Ehrenlegion erhalten. Ungefähr zur nämlichen Zeit eröffnete er eine Akademie auf dem Montmartre, die jedoch nur mäßig besucht wurde, und von deren sehr beschränkten Einkünften er höchst bescheiden lebte.

Der im Alter von 73 Jahren verstorbene Maler **Aimé Morot** war einer der bekanntesten Professoren an der staatlichen Kunstschule in Paris und seit dem Tode seines Schwiegervaters Gérôme wohl der eifrigste Vorkämpfer der akademischen Richtung. Er hat in seinem langen und arbeitsreichen Leben so ziemlich alles gemalt, was ein akademischer Künstler malen darf, am bekanntesten ist er aber als Porträtist und als Soldatenmaler geworden. Im Luxembourg hängt eine Kavallerie-Attacke von ihm, eine Episode aus der Reiterschlacht von Mars-la-Tour, die für derartige Bilder gewissermaßen vorbildlich geworden ist und jedenfalls lebendiger und weniger hölzern aussieht als die im gleichen Saale hängenden Bilder von Detaille. In den letzten Jahren stellte er nur noch Porträts aus, so im diesjährigen Salon das Bildnis des Kammerpräsidenten Paul Deschanel, wie fast alle Arbeiten Morots ein gutes Beispiel einer ehrlichen, aber etwas langweiligen akademischen Kunst.

PERSONALIEN

X Zum Direktor des Großherzoglichen Museums und des Kunstgewerbemuseums in **Weimar** ist Dr. **Anton Mayer** in Berlin ernannt worden, der Gatte der bekannten Bühnenkünstlerin Lucie Höflich. Dr. Mayer, der einer alten Leipziger Familie entstammt und früher aktiver Husarenleutnant in Grimma i. S. war, siedelte vor mehreren Jahren

zur Kunstgeschichte über. Er promovierte mit einer Studie über die Brüder Paul und Matthäus Bril, die vlämisch-römischen Maler des 16. Jahrhunderts, und veröffentlichte vor einigen Monaten eine zweite Schrift über den »Gefühlausdruck in der bildenden Kunst«. Eine Zeitlang war Mayer auch unter Max Lehrs als Volontär am Berliner Kupferstichkabinett tätig.

Professor Dr. **Franz Bock** wurde als Dozent für Kunstgeschichte an die Posener Akademie an Stelle Hamanns berufen.

Dr. **G. F. Hartlaub,** bisher Assistent der Kunsthalle in Bremen, ist als Leiter und Dozent an die von Direktor Wichert begründete »Akademie für Jedermann« in der Kunsthalle zu Mannheim berufen worden und wird dorthin am 1. Oktober übersiedeln.

Bildhauer Professor **Heinrich Gerhardt** in Rom feierte am 23. August seinen 90. Geburtstag. Er ist der Vertreter der Berliner Königlichen Akademie der Künste und seit 20 Jahren mit der Wahrnehmung der Interessen der dortigen preußischen Künstler und mit der Aufsicht über die preußischen Stipendiaten in Rom betraut. Um das deutsche Kunstleben in Rom und um die Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses hat Gerhardt sich große Verdienste erworben. Professor Manzel hatte sich nach Rom begeben, um die Glückwünsche der Akademie und eine künstlerisch ausgeführte Adresse zu überbringen.

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb** um einen **Bebauungsplan für Reichenberg in Böhmen** ist der erste Preis von 6000 Kronen dem Architekten Wilhelm Habel und seinem Mitarbeiter Walter Kreuzer-Barmen zugefallen, der zweite Preis von 4000 Kronen dem Architekten Emil Maul-Berlin.

× Der **Wettbewerb für den Neubau des deutschen Botschafterpalais in Washington** ist soeben geschlossen worden. Die Beteiligung war eine außerordentlich große; es sind nicht weniger als 263 Entwürfe aus allen Teilen Deutschlands eingelaufen. Dem Preisgericht gehören an: Peter Behrens, Friedrich v. Thiersch, Geheimrat Sarau, Geheimrat Schwechten, Baurat Schindler, Oberbaurat Müßigbrot vom Reichsschatzamt, Botschafter Graf Bernstorff-Washington, Staatssekretär v. Jagow und Geh. Legationsrat Ketterer. Die Kosten des Neubaus sind auf zwei Millionen Mark angesetzt; doch sollten kleine Überschreitungen dieser Summe gestattet sein. Übrigens hat sich an dem »allgemeinen deutschen Wettbewerb« auch ein Amerikaner beteiligt: der Newyorker Architekt Hastings, der schon früher Skizzen zu dem Gebäude einer neuen deutschen Botschaft in Washington eingereicht hatte, und der darum zu der jetzigen Konkurrenz besonders eingeladen wurde.

Beim engeren **Wettbewerb** um ein **Denkmal für Alexander II. in Petersburg** ist der Bildhauer Raffael Romanelli in Florenz Sieger geblieben. Der Zar hat einen von dem italienischen Künstler angefertigten Entwurf ausgewählt und Romanelli nur aufgegeben, einige Änderungen anzubringen.

DENKMALPFLEGE

Pisa. In den letzten Tagen des Juli ist im Beisein Corrado Riccis die von der Regierung ernannte Kommission zur Prüfung der statischen Verhältnisse des **schiefen Turmes** zusammengetreten. Die Neigung des Wunderbaues hat bekanntlich in den letzten Jahren derartig beängstigend zugenommen, daß mit der Gefahr baldigen Einsturzes gerechnet werden muß. Der Kommission gehörten folgende Mitglieder an: Comm. Ongaro, Sopraintendente ai monumenti di Venezia; Comm. Guidi vom Polytechnikum zu Turin; Comm. Ceradini von der Scuola per gli ingegneri in Rom; Ing. Susinno vom Genio civile di Roma und Archit. Socini, Direttore del Ufficio regionale in Florenz. Mit der Regierungskommission hatten sich die Teilnehmer der technischen Orts-Kommission: Ing. Bernini, Cuppari, Pizzetti, Canevari und Prof. Peleo Bacci aus Pisa vereinigt. Außerdem nahm der Operaio della Primaziale, Nello Toscanelli, an den Sitzungen teil.

Die Regierungskommission gelangte zu folgenden einstimmig angenommenen Gutachten:

1. Um der Gefahr vorzubeugen, die durch das an der Basis des Turmes austretende Wasser droht, sei der Vorschlag einer teilweisen Erhöhung des Ausgrabungsbeckens empfohlen.

2. Man möge versuchen — im Anschluß an diese Erhöhung des Ausgrabungsbeckens — die Fundamente des Turmes durch Anstückungen zu verstärken und nötigenfalls eine Verbindung zwischen dem Niveau des Domplatzes und dem erhöhten Beckengrund herzustellen.

3. Man möge zusehen, ob es für die Stabilität des Turmes von Vorteil sei, wenn der innere Hohlraum in voller Höhe des Fundamentes ausgefüllt würde.

Es ist zu hoffen, daß es nicht bei der Aufstellung dieser sehr allgemein gehaltenen Richtlinien für die Sicherungsarbeiten bleibt, sondern daß die Regierung nun auch schleunigst genügende Mittel zur Verfügung stellt, um mit der Ausführung zu beginnen. Nach dem Urteil aller Sachverständigen ist Gefahr im Verzuge! Möchte das drohende Beispiel des Campanile von S. Marco zu rascher Entschließung anspornen! —

Gelegentlich seiner Anwesenheit in Pisa besuchte Corrado Ricci in Begleitung Peleo Baccis, des Sopraintendente dei monumenti pisani, auch den Camposanti, um die durch Abblätterung der Farbe gefährdeten Fresken Benozzo Gozzolis zu beaugenscheinigen. Corrado Ricci schlägt als Schutzmittel die Bedeckung mit großen Glasscheiben vor.

DENKMÄLER

Ein Denkmal der Brüder Van Eyck ist in Gegenwart des Königs Albert von Belgien und in Anwesenheit offizieller Abgesandter der ausländischen Akademien und Museen in Gent eingeweiht worden, woselbst sich bekanntlich in der Kathedrale vom hl. Bavon die dem Berliner Museum fehlenden Tafeln des »Mystischen Lammes« befinden. Das großzügige Monument ist das Werk des Bildhauers Georges Verbanck und des Architekten Valentin Vaerwyck. Es verdankt seine Entstehung den Bemühungen eines privaten Komitees und befindet sich an einem glücklich gewählten Platze, zwischen dem prächtigen alten Schlosse Gerhards des Teufels und der Kathedrale vom hl. Bavon. Man sieht Hubert und Jan Van Eyck in ernster und feierlicher Haltung auf einem Throne sitzend, die Huldigungen der Menge entgegennehmen. Männer, Frauen und Kinder kommen mit Blumengewinden die Stufen hinauf. Hubert sucht Eingebungen aus der Bibel vor ihm; zu seinen Füßen Pinsel und Palette, an seine Meisterschaft erinnernd: »major quo nemo repertus«. Neben ihm sucht der jüngere Jan die letzte Hand an das großartigste Werk ihres Lebens zu legen. Beide Maler sind im Kostüme ihrer Zeit, während die huldigende Menge modern gehalten ist. Hinter dem Throne der Van Eyck hält der Genius der Malerei den Lorbeerkranz empor; die Wappen aller teilnehmenden Nationen schmücken den Sockel, der auch noch folgende Inschrift trägt: »Eximii pictoribus Huberto et Johanni Van Eyck dicatum Belgicae aliarumque gentium aere publico et privato erectum«.

A. R.

FUNDE

Florenz. Prof. Alessandro Chiappelli fand im Bodenraum der Brüderschaftskirche S. Maria del Giglio e S. Giuseppe unter altem Gerümpel das verloren geglaubte Holzmodell wieder, das **Baccio d'Agnolo** um 1520 für den Neubau der Kirche schuf. Nach Vasari war es des Künstlers letztes Werk. Das 1,60 m lange und 1,30 m breite Modell weicht von dem ausgeführten unvollendeten Bau ziemlich ab. Baccio d'Agnolo plante ein lateinisches Kreuz mit vier seitlichen Kapellen (heute existieren nur drei), geräumiger Tribuna und breitem Chor. Nach Vesari hat der Meister nur das Portal noch selber ausgeführt. Bei der großen Seltenheit von Original-Holzmodellen aus der Florentiner Renaissance-Periode ist der Fund Chiappellis von hoher Wichtigkeit. Das Modell von S. Maria del Giglio e S. Giuseppe reiht sich den beiden bisher bekannten Modellen der Domkuppellaterne und des Palazzo Strozzi würdig an. Das kostbare Kunstwerk soll sorgsam restauriert und entweder in dem Bargello oder im Museo di S. Marco (vielleicht auch ins Museo Topografico) überführt werden.

AUSSTELLUNGEN

Mannheim. Die diesjährige **Künstlerbund-Ausstellung,** die in den Räumen der städtischen Kunsthalle eine würdige Unterkunft gefunden hat, zeigt ein buntes und interessantes Gesicht. Sie zeichnet sich aus durch die Tatsache, daß viele Richtungen — alte und neue — zu Worte kommen; wie Graf Kalckreuth, der Bundespräsident, in seinen Eröffnungsworten ausführte: »Es platzen verschiedene Talente und Ansichten in diesen Kunstwerken aufeinander, aber weil sie alle Dokumente einer starken Individualität sind, tun sie sich nicht weh, sondern stärken sich gegenseitig.« — Die Ausstellung hat durch ihre Gruppierung fünf Akzente erhalten: einen Hodler- und einen Trübnersaal, den Saal der Juroren, die Klimtwand und die expressionistischen »Outsider«. Von Hodler sieht man tonig schöne frühe Landschaften, das interessante Männerporträt und die Uhrmacherwerkstätte — beide 1879 in Madrid entstanden —, verfolgt dann an einigen interessanten Zwischengliedern den Weg, der ihn zu seiner linearen Monumentalität führt: bekannten Beispielen, wie dem Mäher, dem Frühling und den aufgetürmten Gebirgsbildern. Die Zusammenführung dieser 20 Bilder in einem besonders günstigen Saal ist überaus glücklich. — Weniger kann man das sagen von dem Trübnersaal, der in die Ausstellung etwas eingequetscht erscheint. An mehr oder weniger bekannten Reiterbildnissen und Landschaften genießt man seine prächtige Malweise. In einem anschließenden Hauptsaal sind die Leute von Namen zusammengeordnet: Von Kalckreuth sieht man bedeutende Porträts und das farbig frische und heitere Bild der »Etta auf dem Balkon«, von Liebermann die frühe (Zillesche) Kleinkinderschule, badende Jungen, sowie die vorzügliche Gesellschaft des »Huis ter Duin«; von Slevogt ein großes, farbig wenig Reize bietendes Reiterbildnis; von Corinth eine energisch gemalte »Frau in Violett« und ein saftiges, sprühendes Stilleben. Thoma zeigt eine Waldlandschaft aus dem letzten Jahre von überraschender Frische. Sterls Steinbrecher, Kühls Interieur und Habermanns Akte repräsentieren charakteristisch diese Künstler. Sonst begegnet man auf der Ausstellung noch zwei hervorragend schön gemalten Landschaften Slevogts, deren eine von der Mannheimer Kunsthalle erworben wurde; ferner dem prophetischen Paulus Corinths, von dem dann noch die »corinthische« üppige Dame mit der Maske als eines der Hauptstücke der Ausstellung anzusehen ist. Klimt hat drei Werke von herrlichem Zusammenklang geschickt: die psychologisch tiefe »Familie«, das große Bild: »Liebe und Tod«, sowie die märchenhaften »Sonnenblumen« von schönster dekorativer Wirkung. Von C. Moll sieht man eine Schneelandschaft und ein Interieur von apartem Farbenreiz. Von der älteren Generation sind vertreten die Sezessionisten C. Herrmann, Hübner, Pottner, E. R. Weiß und Rhein mit charakteristischen Bildern, die Weimaraner Th. Hagen, L. v. Hofmann und Mackensen, die Stuttgarter Faure, Grethe und Landenberger, die Karlsruher Dill, Hellwag und Volkmann, schließlich noch Stadler, Stuck, Tooby, Sieck u. a. Es genügt, ihre Anwesenheit auf der Ausstellung zu konstatieren; Überraschungen bieten sie dem Besucher kaum. Höchstens, daß man sich erstaunt über die etwas giftige Farbigkeit, die manchen Bildern Grethes nicht gut steht, oder über den energischen Ruck nach der Seite des Expressionismus, den die Kunst des klugen und besonnenen Hölzel genommen hat. Unter den Weimaranern erscheint zum ersten Male Th. Schindler, der früher in Mannheim lebte, mit einem farbig starken und gut charakterisierten Bildnis eines alten Bauern. — Es ist schwer, aus der Menge der vorgeführten Bilder einzelne in einer verständigen Gruppierung herauszugreifen; man kann es tun, indem man sieht, welche Leute an van Gogh orientiert sind, und wird da seine Freude haben an den sicheren Landschaften Theo von Brockhusens, oder man wird an einer Erscheinung wie Heckendorf empfinden, wie eine neue, glühende Leidenschaft den Weg weiter führt. Dann kann man feststellen, wie die Atmosphäre Cézannes ihre Wirkung ausgegeben hat, etwa an einem feinen Porträt von Rappaport, einem Stilleben von Dreher oder einer Landschaft Deußers. Oder man sieht, wie junge Talente aus Munchs ekstatischer Leidenschaftlichkeit Elemente zur Vertiefung herausholen, wie O. Möller. Das innere Bedürfnis zur seelischen Vertiefung äußert sich immer stärker und zahlreicher; man malt wieder Stoffe religiöser oder sozialer Art. So erscheinen einem Caspar und Weißgerber als Bahnbereiter in dieser Richtung. Auch Schockens düstere Totenwache liegt in dieser Richtung, schließlich auch Möllers (noch zu sehr komponierte) Pietà. Von H. Krayn gibt es ein stark sozial empfundenes Bild einer Mutter mit Kind, von einer fesselnden, erregten Linienführung und starker Ausdruckskraft der Farbe. E. Beeke trifft in einem Bilde die nüchterne Trostlosigkeit einer Vorstadtecke überzeugend; Altherr faßt in einem Bild »Resignation« einen schwermütigen Eindruck sicher zusammen. Er ist ein verheißungsvoller Künstler, jetzt aus Karlsruhe nach Stuttgart berufen. Von badischen jüngeren Künstlern führe ich an Brasch, Gebhard und Hildenbrand. Sie gehen sicher und zielbewußt eigene Wege. — W. Laage, früher in Karlsruhe, zeigt eine schnittige, farbig düstere Heidelandschaft von starker Stimmung. Landschaften sieht man dann weiter von dem Leipziger Berlit, dem Magdeburger K. Tuch, dem Berliner O. Mewes, ausgezeichnet durch eine persönliche Note, die bei Berlit farbiger, bei Tuch schwermütiger, bei Mewes nuancierter ist. Sie sind frei von dem Einfluß, den Rösler neuerdings um sich her verbreitet (Partikel ist einer von seinen Gefolgsleuten). Es ist eine kraftvolle Zusammenfassung impressionistischer Wirkung in den Bildern enthalten, deren inneres Gerüst nicht selten Gefahr läuft, zerbrochen zu werden, im ganzen eine starke Persönlichkeit. Dies gilt auch von Beckmann, dessen Selbstbildnis zwar ein wenig flau ist, dessen großes Bild der Amazonenschlacht indes ein gewaltiges Können, einen sicheren Drang nach Komposition und einen energischen farbigen Ausdruck enthält.

M. Neumann berührt sich in seinem Hafenbild ein wenig mit der koloristischen Ausdrucksweise Beckmanns; in dem giftig-schillernden »Nachtcafé« gibt er den Eindruck

der mondänen Atmosphäre malerisch fesselnd. — Von den reinen Expressionisten ist Pechstein am besten vertreten mit einem früheren, brutalen Bild und einigen neueren, glanzvollen Porträts. Er bleibt neben Heckel und Schmidt-Rottluf doch der stärkste der jungen Künstler. Kirchner, Segal, Dornbach und die anderen fallen doch merklich neben ihnen ab; ganz schlimm sind die Dinge von H. Keller, der sich Bötticher anschließt und so Noldesche Kraft aus zweiter Hand verdünnt und entweiht. Stark ist noch Melzer und Heuser (besonders in einer Gruppe wildbewegter Tanzenden). Interessant in ihren Farbenklängen sind einige Landschaften von Erbslöh und Feigerl. — Soweit die Malerei. Recht geschlossen tritt die Plastik auf. Akademisch steif wirkt Billings große Figur, wenig bedeutend auch die Putte H. Hahns. Stärker schon Tuaillon mit einem kleinen Figürchen, Kraus mit einem laufenden Kater, Klimsch mit einer Büste Liebermanns. Dann sieht man noch Werke der bekannten Art von Pöppelmann, Friedrich, Peterich u. a. Sehr stark im Ausdruck sind die Büsten von Hötger, die Terrakotten von Lörcher und die weiblichen Figuren von Lehmbruck. Interessant in der Bewegung ist das laufende Mädchen von Wynand, impressionistisch bedeutend die Gruppe von F. Behn: Negerweib vom Panther überfallen. Albiker und Gerstel berühren sich im formalen und seelischen Ausdruck, beide von überraschender Reife in der körperlichen Rhythmisierung und seelischen Ausdrucksweise. Erich Stephani, der mit dem Preis der Villa Romana ausgezeichnet wurde, fällt durch seine bemalten Terrakotten auf, die von einer vollen körperlichen Rundung und einer etwas schwerblütigen Stimmung sind. Seine Kunst ist verheißungsvoll. — Erwähnenswert bei der Besprechung der Ausstellung ist schließlich ein didaktischer Führer, der im Auftrage des »Freien Bundes« zur Einbürgerung der bildenden Kunst (von K. Kiphan verfaßt) herausgegeben wurde. Er leitet den Besucher, besonders den wiederholten, Einheimischen zur Vertiefung an und fordert zum liebevollen und toleranten Erleben all dieser durcheinander und nebeneinander wirkenden Bilder an.

Frankfurt a. M. In den Ausstellungen machte sich die stille Zeit bemerkbar. Die Salons Schneider und Goldschmied zeigten keine zusammenhängenden Kollektionen. An deren Stelle treten Einzelstücke mehr oder weniger klassierter Kunst. Bei Schneider sahen wir Bilder von Monticellli, Courbet, Burnitz, Zuloaga, Daubigny, Thoma, Gebhardt, Knaus, Uhde, Hodler usw. — bei Goldschmidt Bilder von Uhde, Liebermann, Thoma, Trübner, Hagemeister, Corinth, Israels, Röderstein und anderen, und von modernen: Tarkhoff, Marquet, Utrillo, Herbin, Manguin, van Dongen. — Der Kunstverein zeigte eine umfangreiche Kollektion von Sascha Schneider; gemalte und skulpierte Köpfe und Akte von der gleichen unfreien starren, im besten Falle dekorativen Art. Daneben stellte er eine große Anzahl von Skulpturen von H. Glicenstein (Rom) aus: geschickte, aber wenig selbständige, manchmal kleinliche, manchmal flache, mehrmals süßliche Dinge. Salonkunst, die naturgemäß in den kleineren Objekten am ehesten befriedigen kann. — Bei weitem die interessanteste Ausstellung war die Karl Hofer-Ausstellung bei Schames. Hinweise auf Greco, auf Cézanne, auf eine gewisse Hinneigung zu Rembrandt liegen an der Oberfläche. Die Verarbeitung der Vorbilder ist aber eine so selbständige, die ganze Problemausstellung dieser weitgespannten Vereinigung malerischer und formaler Dinge eine so eigenartige, daß ein durchaus persönlicher und man ist wohl berechtigt zu sagen deutscher Stil daraus entsteht. Zweifellos haben wir in Hofer eine der eigenartigsten und stärksten Begabungen der nachimpressionistischen Kunst zu sehen. Merkwürdig, wie er sich bei aller selbstverständlichen Distanz manchmal in farbigen und technischen Details mit Vlaminck berührt. Eine gewisse Lust an pikanten, nur zu sehr geschmackvoll-preziösen Farbeffekten, die etwas wie ein Trick wirken können, empfinde ich manchmal als etwas zu äußerlich geschicktes Moment in dieser ernsten, innerlichen Kunst. — Daneben zeigt Schames Arbeiten von Arthur Grimm (Karlsruhe), einem typischen, technisch sehr geschickten Trübnerschüler. — Das Städelsche Institut stellt die in seinem Verlag bisher erschienenen bekannten Nachbildungen seiner Handzeichnungen aus, die so in langen Reihen aneinandergereiht einen pompösen Eindruck von der Qualität und der Mannigfaltigkeit dieser prachtvollen Sammlung vermitteln.

Von den Ausstellungen des letzten Monats interessierte die bei Schames, der eine ausführliche Kollektion des Kölner Malers Franz M. Jansen zeigte: Neben kleinen weichen impressionistischen Landschaften in Pastell und Kohle, kräftige figürliche Bilder und Landschaften, bei denen in Anschauung und Technik van Gogh Pate gestanden hat — dann Landschaften, die eine gewisse Beruhigung gegen den Stil van Gogh zeigen, die in Farbe und Art der Reduzierung den Bildern Erbslöhs verwandt erscheinen. Außerdem eine Reihe sehr lebendiger, sicherlich treffend ähnlicher, ganz momentan aufgefaßter Porträts, die für mein Gefühl nur etwas zu einseitig auf die schlagende, momentane Ähnlichkeit gestellt erscheinen. — Alles in allem: sicherlich eine kräftige, zupackende Begabung, die zu beurteilen leichter wäre, wenn man wüßte, wie die sehr verschiedenen Stile zeitlich zueinander stehen. In der Reihenfolge meiner Aufzählung würden sie eine verständliche Entwicklung bedeuten. —

Der Kunstverein eröffnete am 20. Juli seine große Sommerausstellung, in der er Kunst des 19. Jahrhunderts aus Frankfurter Privatbesitz zeigt. (Dauer der Ausstellung bis zum 30. September). Eine gewisse Begrenzung an Material hat die Ausstellung dadurch erfahren, daß man Werke der eigentlichen einheimischen Kunst, die man bald gesondert zu zeigen verspricht, ausschloß. Andererseits verzichtete man wohl darauf, Dinge auszustellen, die in früheren Ausstellungen schon gezeigt wurden. Dadurch wohl kommen die Franzosen in der Ausstellung zu kurz, dadurch wohl auch Hodler, Thoma. Das Material ist naturgemäß ein recht buntes, vergleichbar dem Besitz eines guten, vorsichtig modernen Kunsthändlers. Es ist auch kein Bild in der Ausstellung, das nicht zur »klassierten« Kunst gehörte, zu der man ja allmählich auch wohl van Gogh rechnen darf. Das Erfreuliche an der Ausstellung ist die Qualität des größten Teils der ausgestellten Dinge. Um ein Beispiel zu nennen: Man sieht, daß in Frankfurt nicht nur Trübner gekauft wird, sondern vielfach guter Trübner (Bubenkopf, Frauenchiemsee, Interieur). Ein paar Dinge möchte man besonders nennen: Die guten Böcklins, Courbets Wiesental, Hodlers Thunersee, Klingers Überfall, die beiden Bilder von Marées, eine prachtvoll gebaute Landschaft von Pidoll, Rethels Porträt des Herrn Passavant, Schwinds Donaubrücke und Familienbild, mehrere der Spitzwegs, Philipp Veits Marien, die drei Bilder von Waldmüller. Sehr zu begrüßen ist die Herausgabe eines Katalogs, in dem alle ausgestellten Bilder in guten Klischees abgebildet sind. *A. W.*

Karlsruhe. Nachdem die Bürgerschafts-Vertretung das von Curjel & Moser ausgearbeitete **Projekt des Ausstellungsgebäudes** genehmigt hat, wird nunmehr zur Ausführung geschritten werden. Das Gebäude wird die stattliche Grundfläche eines Rechtecks von 31 m Hauptfront und etwa 60 m Tiefe erhalten. Den neuesten Anforde-

rungen der modernen Ausstellungstechnik entsprechend soll die innere Anlage nur einen festen Kern bekommen, dessen Mitte ein zentraler Kuppelraum bilden wird. Die einzelnen Ausstellungsräume können auf diese Weise durch wechselnde Einbauten den Bedürfnissen jeder neuen Ausstellung angepaßt werden. Mit Rücksicht auf künftige Kunstgewerbe-Ausstellungen, auf denen eingerichtete Wohnräume gezeigt werden sollen, ist das Haus sowohl für Seitenlicht, als für Oberlicht eingerichtet.

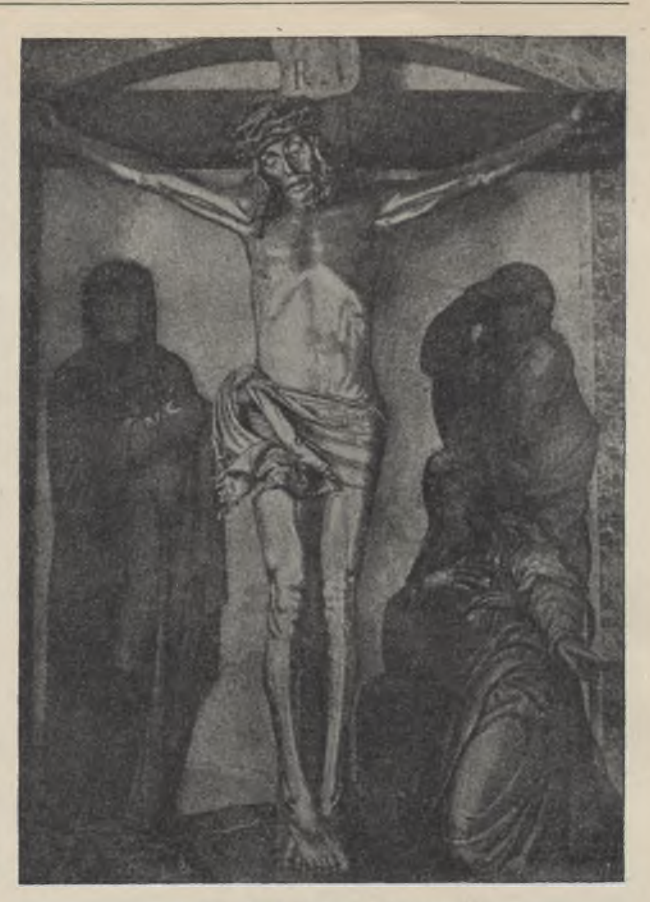
In **Paris** wird eine restrospektive Ausstellung der Arbeiten des Bildhauers **Jules Dalou** vorbereitet. Da die Stadt Paris seinerzeit den künstlerischen Nachlaß Dalous geerbt hat, der jetzt im Petit Palais sehr gut aufgestellt ist, könnte man eine solche Ausstellung für überflüssig halten; aber es ist ganz gut, wenn die Öffentlichkeit von Zeit zu Zeit durch eine besondere Veranstaltung auf diesen oder jenen großen Künstler aufmerksam gemacht wird, an dessen in den öffentlichen Sammlungen aufgehobenen Arbeiten das Publikum sonst achtlos vorübergeht. Zudem sind viele Arbeiten des Schöpfers des großartigen Denkmals der Republik in Privatbesitz, und man darf hoffen, daß bei dieser Gelegenheit manche wenig oder gar nicht bekannte Werke Dalous gezeigt werden können.

FORSCHUNGEN

Zu Veit Stoß. Eine umfassende, zu 214 Textseiten noch 87 Seiten kritischen Materials (Kataloge und Archivalien) bringende Monographie, die zur Kenntnis des Nürnberger Meisters viele neue Anregungen bietet, erschien von Max Loßnitzer unter dem Titel *Veit Stoß;* die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. (Leipzig 1912, Verlag Julius Zeitler.) Das größte Interesse scheinen mir Loßnitzers Hypothesen über die Herkunft des Stoßschen Stiles in Anspruch zu nehmen, den der Autor vornehmlich aus der süddeutschen Kunstübung, ganz besonders der Donaugegend (Nikolaus von Leyen) ableiten möchte. Wir sind hier freilich bislang auf ganz fragmentarisch erhaltene Denkmälergruppen angewiesen; die Unsicherheit des Bodens wird darum in der Folge eine größere Vorsicht ratsam scheinen lassen als sie Loßnitzer in diesen noch sehr der Nachprüfung bedürftigen Partien beobachtet. Über den Hauptpunkt: Ableitung der Stoßschen Kunst aus der süddeutschen Tradition des 15. Jahrhunderts, kann man freilich mit Loßnitzer uneingeschränkt einer Ansicht sein.

Auch in der Zusammenstellung und Sichtung der Stoßschen und Stoßartigen Arbeiten in Polen beweist Loßnitzer im ganzen eine glückliche Hand. Gerade auf diesem Gebiete hat eine Reihe von Entdeckern ziemliche Verwirrung angerichtet. Auch der Verfasser ist ihnen nicht ganz mit heiler Haut entronnen. Um eine Einzelheit zu nennen, durfte er meinen »Ursprung des Donaustiles« nicht so unbedenklich als Quelle für den Bildhauer Huber verwenden. Die neuere Münchener kunsthistorische Forschung hat das an jener Stelle gegebene Bild des Künstlers recht erheblich modifiziert und Loßnitzer hätte bei Kenntnis der betreffenden Aufsätze von Ph. M. Halm u. a. (zumeist in der »Christlichen Kunst«) auf Seite 84 und 85 vieles und wesentliches verändert. Ich darf mir wohl erlauben hierauf hinzuweisen ohne der Voreingenommenheit gegen den Verfasser des »Donaustiles« bezichtigt zu werden.

Unter den in Nürnberg entstandenen Werken behandelt Loßnitzer ausführlich die verschiedenen Kruzifixe. Jenes zu St. Lorenz wäre nach ihm identisch mit dem seinerzeit von Neudörfer gesehenen Gekreuzigten in St. Sebald. Loßnitzer macht eine Überführung des von ihm



Kruzifix in Bannio (Valle Anzasca)

sehr hoch eingeschätzten Werkes durch Heideloff, die 1824 stattgefunden haben müßte, wahrscheinlich. Weniger günstig beurteilt er die verschiedenen anderen Kruzifixe, die als Werkstattarbeiten meist der späteren Periode zuzuweisen sind, darunter u. a. das seinerzeit von mir in Florenz (Ognissanti) nachgewiesene Exemplar. Es ist hier der Ort anzufügen, daß ein Kruzifixus von ganz verwandter Anlage wie diese spätere Gruppe sich völlig unbeachtet in einem kleinen oberitalienischen Ort, Bannio in der Valle Anzasca, befindet, wo ein wahrer Legendenkranz um ihn gewunden worden ist. Hiernach wäre er zur Zeit der Kreuzzüge (!!) nach England gelangt, unter der Regierung Heinrichs VIII. nach Holland verkauft, von 1773—1780 hätte er sich in Cadix befunden, von dort die Reise nach Genua angetreten, um 1816 (die einzige gesicherte Tatsache aus dieser phantastischen Geschichte) in die Pfarrkirche von Bannio zu gelangen. Merkwürdig ist an dem Kruzifix, dessen Höhe etwa 2 m beträgt, daß das Material Bronze ist. Da ich das Original nicht gesehen habe, sondern nur zufällig auf das Werk durch eine Abbildung aufmerksam wurde, so bin ich außerstande mich zu jener eigentümlichen Tatsache zu äußern. Aus der beigegebenen Abbildung dürfte aber ohne weiteres der vollkommen Stoßsche Stilcharakter ersichtlich werden. Das Kruzifix von Bannio wäre damit die dritte plastische Arbeit, die auf italienischem Boden von einer der wichtigsten Persönlichkeiten der deutschen Kunstgeschichte Zeugnis ablegt.

Auf die beiden anderen Werke in Italien habe ich vor fünf Jahren im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen hingewiesen. Die bedeutendere davon, der hl. Rochus der SS. Annunziata zu Florenz, wird von Loß-

nitzer mit Recht als der »Höhepunkt Stoßischer Kunst in der ersten Nürnberger Periode« erklärt. Unglücklicherweise äußert der Verfasser dabei die Ansicht, daß in den Worten Vasaris über den Urheber (»maestro Janni franzese«) das Adjektiv »franzese« (modern-italienisch »francese«) als »aus Franken stammend« zu übersetzen sei. Philologisch betrachtet ist dieser Vorschlag undiskutierbar, und in historischer Beziehung bedeutet er eine Verdunkelung des völlig klar liegenden Sachverhaltes. Offenkundig war die Rochusstatue bereits zu Vasaris Zeit ohne Namenstradition und wurde so als herrenloses, fremdartiges Gut einem französischen, in Florenz tätig gewesenen Holzschnitzer zugewiesen, der Vasari dafür allein in Frage zu kommen schien.

Mit großer Ausführlichkeit wird von Loßnitzer die Stoßschule behandelt. Dabei erfährt die genaue Scheidung der einzelnen Hände manche Förderung, ohne daß freilich alle Resultate in Bausch und Bogen zu akzeptieren wären. Für die berühmte Rosenkranztafel des Germanischen Museums wird ein eigener Meister aufgestellt, dem einzelne andere Arbeiten, zum Teil in Überstimmung mit dem Katalog von Josephi, zugewiesen werden. Im übrigen führt die Verfolgung des sehr weit reichenden Stoßschen Einflußes in die verschiedensten Gegenden; die Oberpfalz, Schwaben, Bayern, das Salzkammergut (wo zuerst W. Vöge die Spuren seines Stiles fand), endlich Polen und selbst Siebenbürgen weisen zahlreiche unter seiner Einwirkung stehende Werke auf.

Die Ausstattung des Buches verdient in ihrer sachlichen und geschmackvollen Art alle Anerkennung. Weniger befriedigen die Abbildungen, Autotypien von oft ungenügender Größe und Schärfe, die leider auf das für solche Zwecke wenig geeignete nichtglänzende Kreidepapier gedruckt sind. Immerhin ist das Material von 60 Tafeln sehr stattlich und unterstützt aufs glücklichste die stilkritischen Ausführungen Loßnitzers.

Hermann Voss.

SAMMLUNGEN

Lady Carlisles Schenkung an die Londoner National Gallery. Zurzeit sind eine Reihe von Gemälden ersten Ranges, die herrliche Gabe Lady Carlisles, zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt, bevor sie in die betreffenden Schulen eingereiht werden. Über die vorzunehmende Auswahl von Bildern aus der Sammlung der Gräfin Carlisle hatte zuvor eine Verständigung zwischen ihr und dem Verwaltungsrat der National Gallery stattgefunden.

Ich nenne zuerst eine Pieta und die drei Marien von Annibale Carracci. Es heißt, daß der König von Spanien willens war, das Gemälde für soviel Louisdor zu erwerben, als die Oberfläche der Leinwand zur Bedeckung benötigte, d. h. für 160000 Frcs. Zuerst nachweislich war es in der Seignelay-Sammlung, und vor der französischen Revolution, schon seit 1727 in der Orléans Galerie, im Palais Royal. Bei Auflösung der letzteren in den Jahren 1792—93 kaufte Lord Carlisle das Meisterwerk für die damals als fabelhaft geltende Summe von 84000 Mark. Die National Gallery besaß bisher kein so charakteristisches Beispiel der eklektischen Schule wie dieses. Als zweites Bild erwähne ich eine Landschaft von P. P. Rubens. Zur Rechten der Darstellung ein Hirt, dessen Herde am Saume des Waldes und am Ufer eines Flusses weidet. Besonders schön sind die Bäume in diesem charakteristischen Werk durchgeführt.

Drittens ist ein sehr eigenartiges Gemälde von Lukas Cranach dem Älteren zu nennen, betitelt Barmherzigkeit. Sämtliche Figuren, von denen eine ein Kind nährt, sind unbekleidet, zwei andere Personen wurden zur Seite der letzteren abgebildet. Das mit einem fliegenden Drachen bezeichnete Gemälde stammt etwa aus dem Jahre 1550.

Das vierte Werk »Mariana von Österreich«, die Mutter Karls II. von Spanien, von Juan Bap. Martinez del Mazo, nimmt nach den verschiedensten Seiten hin unser Interesse in außerordentlichstem Maße in Anspruch, vor allem schon dadurch, daß es voll signiert ist »Juan Bap. del Mazo, 1666«. Die Königin, die zweite Gemahlin Philipps IV. von Spanien, sehen wir auf einem Sessel, in einem mit Marmorboden bedeckten Saal sitzend. Sie hält ein Papier in der Hand, auf dem der Name des Malers, wenn auch undeutlich, eingeschrieben ist. Sie selbst wurde in klösterlicher, gelegentlich durch Weiß unterbrochener, schwarzer Tracht und zu ihren Füßen ein Hund dargestellt. Im Hintergrunde befinden sich drei Zwerge, mit denen sich zwei Nonnen beschäftigen. Da die Königin-Regentin im Jahre 1635 geboren wurde, so muß sie hier also in ihrem 31. Lebensjahre porträtiert worden sein. Zweifellos haben wir ein prachtvolles Beispiel der spanischen Malerei jener Epoche vor uns! Nach Curtis sind Wiederholungen des Werkes vorhanden in der Cook-Sammlung (Doughty-House) und in der Hermosa-Galerie in Madrid.

Die fünfte Gabe ist ein sehr schönes, in vier Abteilungen gehaltenes, mit einer Predella versehenes Bild von Barnaba de Modena. Die Sujets sind: die Krönung der Jungfrau, die Dreifaltigkeit, Jungfrau und Kind, umgeben von den Stiftern, und die Kreuzigung. In der Predella befinden sich die ungemein charakteristischen Brustbilder der zwölf Apostel. Das aus dem früheren Besitz von Lord Wensleydale stammende Gemälde trägt die Bezeichnung Barnabas de Mutina pinxit 1374. Bei der äußersten Seltenheit von guten Werken der primitiven Schule von Siena muß dieser vorzüglichen Arbeit hier doppelt Wert beigelegt werden. Reichliche Auftragungen von Goldfarbe und andere Merkmale lassen keinen Zweifel darüber obwalten, daß Barnaba de Modena durch byzantinische Vorbilder beeinflußt wurde.

Besonders bedeutungsvoll für die National Gallery war ferner die Schenkung eines Werkes von Pierre Mignard (1610—1695), da sie bisher kein Beispiel seiner Kunst besaß. In diesem hier ist Descartes, der Philosoph und Begründer der modernen analytischen Geometrie, halb lebensgroß, in einem Rundbild, mit dem Ausdruck tiefsten Nachdenkens, aber auch dem des Zweifels und der Melancholie, hervorragend gut porträtiert. Die vom Künstler vollzogene Signatur lautet: »René Descartes peint par Mignard 1674«.

Zum Schluß erwähne ich ein Gemälde Gainsboroughs, das die Galerie der Generosität von Lady Carlisle verdankt. Dargestellt ist in entzückender Weise die schöne Mrs. Graham, als Hausmädchen gekleidet. Das Porträt vermag eigentlich nur als Skizze zu gelten, in der der Kopf etwas mehr durchgeführt wurde, während das Übrige auf blaß-rotem Untergrunde, und nach unten hin in braun skizziert erscheint. Hinsichtlich der Methode und Technik des großen englischen Meisters bietet dies Werk gerade für Künstler außergewöhnliches Interesse.

O. von Schleinitz.

Paris. Die Sammlungen des **Louvre** sind durch einige Geschenke bereichert worden, deren allerdings keines besondere Bedeutung besitzt. Madame Arconati Visconti hat dem Louvre das Porträt des Konventmitgliedes Milhaud von David geschenkt, eine wenig interessante Arbeit des im Louvre mit anderen Gemälden weit besser vertretenen Künstlers. Der amerikanische Maler Walter Gay, der seit vielen Jahren in Paris lebt, hat eine ganze Reihe höchst interessanter Studienblätter von Millet, Corot, Théodore Rousseau und Daumier gestiftet. — Dem städtischen Museum im Petit Palais ist von dem bekannten Kunstfreunde

Théodore Duret ein Geschenk in Gestalt dreier kleiner Ölstudien von Courbet gemacht worden: ein Esel, eine tote Rehgeiß und eine Weintraube, welche letztere noch besonderes Interesse durch den Umstand erhält, daß sie von Courbet, der sich bekanntlich als Revolutionär am politischen Leben beteiligte, im Gefängnis gemalt worden ist.

Paris erhält wieder ein neues Museum: das **Musée Edouard André,** das noch im Herbst des gegenwärtigen Jahres eröffnet werden soll. Die verwitwete Frau Edouard André hat dem Institut de France ihre Wohnungen am Boulevard Haussmann mit der darin befindlichen Gemäldesammlung, sowie das Schloß Chaalis mit den umgebenden Waldungen und Feldern der Domäne Ermenonville, nahe bei dem Schloß Ermenonville, wo Jean Jaques Rousseau starb und bis zur großen Revolution begraben war — vermacht. Die natürlichen Erben hatten zuerst gegen dieses Testament protestiert, es kam indessen nicht zum Prozesse, sondern man schloß einen Vergleich ab, der den Erben einige Zugeständnisse macht und in der Hauptsache den Willen der Erblasserin bestehen läßt.

Wien. Österr. Museum für Kunst und Industrie. Die Aufstellung des neuerworbenen *Brünner Porzellanzimmers* ist schon kurz berichtet worden. Nun, da die Publikation dieses Objektes durch Leisching-Brünn und Folnesics (Kunst und Kunsthandwerk XVI) vorliegt, können nähere Angaben gemacht werden. Es ist zweifellos, daß dieses Zimmer die größte und wertvollste Erwerbung des Museums in den letzten Jahren darstellt, wertvoll sowohl in allgemeiner Hinsicht als eines der interessantesten kunst- und kulturgeschichtlichen Dokumente der deutschen Rokokozeit, als auch im besonderen für Wien als die umfangreichste und wohl auch bedeutendste Leistung aus der Frühzeit der Wiener Porzellanfabrik. Das Zimmer ist mit prächtig geschnitzten Holzlambris versehen, der Kamin, die Hängelüster, die Wandleuchter, die Uhr usw. sind ganz aus Porzellan. Außerdem sind an den Wänden, auf dem Kamin, den Wandtischchen, auf Wandkonsolen gegen 100 Porzellane (70 Vasen, zwei Teller, zwei runde Platten, ein Wappenschild, eine Schüssel, Tassen usw.) aufgestellt. Das Charakteristische und Exzeptionelle an diesem Zimmer ist, daß sämtliche Holzteile des Zimmers, die Sockelverkleidung, die Wände, Tür- und Fensterrahmen und -Aufsätze, die Bilderrahmen, die Möbel, selbst die Fußbank und der Spucknapf mit 1400 bemalten Zierplättchen aus Porzellan belegt sind. Das Zimmer ist für das Porzellan direkt komponiert, es ist »gleichsam ein großer Prunkschrank für Porzellan, den aber der Beschauer nicht von außen betrachtet, sondern in den er eintreten kann«.

Dieses Zimmer befand sich bis zur Erwerbung durch das Museum im gräfl. Dubskyschen Palais in Brünn. Das Palais war 1805 in den Besitz dieser Familie gekommen. Im 18. Jahrhundert besaßen das Palais (seit 1724) die Czobor de Szent-Mihály, seit 1762 die Piati. Im Zimmer fand sich über dem Pfeilerspiegel ein Wappen der Piati; bei näherer Untersuchung stellte es sich aber heraus, daß dieses Wappen nur mit Ölfarbe auf einer bemalten Porzellanplatte aufgemalt war. Als man dieses aufgemalte Wappen entfernte, kam das Wappen der Czobor zum Vorschein.

Die Schnitzereien des Zimmers und ein großer Teil der Möbel stammen aus der Zeit nach 1740, verschiedene Einrichtungsgegenstände dagegen erst aus der Louis XVI.-Zeit. Die Porzellane hingegen sind älter als das Zimmer. Die meisten zeigen die charakteristischen Wiener Chinoiserien und die bezeichnenden Blumen aus der ersten Periode der Fabrik unter Du Paquier. Die Vasen zeigen durchaus ostasiatische Formen in mäßigen Dimensionen. Die Dekorationsmotive sprechen teils für die Zeit zwischen 1719 — 1725, teils für die Zeit zwischen 1725—1730. Jedenfalls sind die Stücke vor 1730 entstanden.

Übrigens sieht man an der Vertäfelung, daß das Zimmer nicht für seinen letzten Aufenthalt im Dubskyschen Palais gearbeitet war, sondern sich einmal an einem andern Orte befunden haben muß, und daß es bei dieser Übertragung verkleinert worden ist. Aus der Tatsache, daß einige Einrichtungsgegenstände aus der Louis XVI.-Zeit ebenfalls mit den gleichen frühen Plättchen geschmückt sind, ersieht man, daß diese Plättchen in den zwanziger Jahren jedenfalls in größerem Vorrate gearbeitet worden sind. *O. P.*

Das **Kupferstichkabinett des British Museum** bleibt vom 8. September an auf mehrere Monate geschlossen. Da die Sammlung während dieser Zeit selbst den wissenschaftlichen Beamten zum großen Teil unzugänglich sein muß, wird es schwierig sein, auswärtigen Kollegen und Forschern im gewohnten Maße Auskunft über die Bestände zu erteilen. Die Direktion bittet daher um jede Nachsicht.

VERMISCHTES

Wien. Auf Anregung ihres Protektors, des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand, hat die Zentralkommission für Denkmalpflege einen Erlaß an ihre Konservatoren und Korrespondenten geschickt, der bezweckt, die **Ausfuhr von Kunstwerken** möglichst zu verhindern. Sollte der Verkauf von Kunstwerken aus Privatbesitz unvermeidlich sein, »so mögen sich die Besitzer an die Konservatoren und Korrespondenten wenden, damit sie den Verkauf an ein öffentliches Museum des Landes vermitteln«. Bei drohendem Verkaufe ins Ausland steht dem Staate das Vorkaufsrecht zu, und die Konservatoren sind verpflichtet, bei allen ihnen bekannt gewordenen Fällen drohenden Verkaufs der Behörde Mitteilung zu machen. Die in öffentlich rechtlichem Besitze befindlichen Antiquitäten sollen überhaupt nicht oder nur dann, wenn das Objekt an seinem Aufbewahrungsorte gefährdet wäre, veräußert und dann stets an ein öffentliches Museum abgegeben werden. Auch das bereits im Kunsthandel befindliche Kunstgut aus heimischem Besitze soll dem Lande erhalten bleiben.

Leider müssen all diese Vorschläge, Aktionen und Erlasse totes Papier bleiben, solange das seit langer Zeit ventilierte Denkmalschutzgesetz nicht endlich dem Parlamente vorgelegt und hoffentlich auch angenommen wird. Freilich ist zu beidem zurzeit wenig Aussicht vorhanden. Und bis dahin ist die Zentralkommission trotz ihres neuen Statutes und ihrer neuorganisierten Beamtenschaft der privaten Spekulation gegenüber völlig machtlos.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 43. 12. September 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE KRITIK DER REMBRANDTZEICHNUNGEN

Ein angesehener Gelehrter, Herr W. v. Seidlitz, hat in der Nr. 26 dieser Zeitschrift vom 28. März 1913 einen Aufsatz veröffentlicht unter dem Titel: Die Rembrandtzeichnungen der Sammlung Heseltine und C. Hofstede de Groot.

Auf den ersten Teil des Titels: die Zeichnungen der Sammlung Heseltine werde ich im folgenden nicht weiter eingehen als nötig ist. Der Verfasser hatte die Absicht, die Sammler und Liebhaber vor der am 27. Mai stattgehabten Versteigerung von 32 Blättern aus dieser Sammlung darauf aufmerksam zu machen, daß ein großer Teil dieser Zeichnungen falsch, ein ebenso großer Teil zweifelhaft und nur ein verhältnismäßig geringer Teil unzweifelhaft echt seien. Der Zweck war lobenswert, wurde aber nicht erreicht, denn die Sammlerwelt bezahlte auch für die von Seidlitz angezweifelten Blätter bisher unerhörte Preise. Die 32 Zeichnungen gingen für einen Gesamtbetrag von 330000 Gulden (inkl. 10% Aufgeld) in andere Hände über, also ein Durchschnitt von über 10000 Gulden pro Stück. Der Mahnruf war der einer vox clamantis in deserto!

Herr von Seidlitz vertritt in der Kritik der Rembrandtzeichnungen einen von der Mehrzahl der Forscher als derartig hyperkritisch angesehenen Standpunkt, daß es schwer, wenn nicht unmöglich sein dürfte, sich mit ihm zu verständigen. Er selbst sagt, daß er von den 47 Heseltineschen Zeichnungen, die im Lippmann-H. de G.'schen Werk veröffentlicht sind, 11 für falsch und 14 für zweifelhaft halte. Es bleiben daher nur 22 sicher echte übrig, während die Herausgeber doch alle 47 für echt gehalten haben, denn sonst würden sie sie nicht als »Rembrandtzeichnungen« publiziert haben.

Diese weitgehende Divergenz der Anschauungen ist der Grund gewesen, weshalb ich von der Seidlitzschen Kritik im Repertorium für Kunstwissenschaft bei der Ausarbeitung meines beschreibenden und kritischen Katalogs keinerlei Notiz genommen habe. Ich halte diese Kritik für unberechtigt und deshalb falsch, was Herrn von Seidlitz aus unserem jahrelangen Gedankenaustausch über diesen Gegenstand nicht unbekannt ist. Herr von Seidlitz glaubt aus diesem und anderen Gründen, daß mein Buch auf einem veralteten Standpunkt und ich mit meiner Ansicht über die Echtheit einer großen Zahl der Zeichnungen mehr oder weniger allein stehe. Ich meinerseits glaube dasselbe vom Seidlitzschen Standpunkt, der nach meiner Erfahrung derjenige einer glänzenden Isoliertheit ist[1]. Außerdem glaube ich, daß er mich noch für skeptischer hält als ich bin, und daß ich in Wirklichkeit noch weiter von ihm entfernt stehe, als er meint.

Wie soll ich es sonst erklären, daß er Spalte 362 (unten) behauptet, ich habe nur eine Kodifizierung der sämtlichen mit mehr oder weniger Recht unter Rembrandts Namen gehenden Zeichnungen bieten wollen? Im Gegenteil habe ich, wie auf dem Titel meines Buches steht, den Versuch gemacht, einen kritischen Katalog der Rembrandtzeichnungen zu geben, d. h. der wirklich von Rembrandt herrührenden Zeichnungen. Ich habe also aus der Masse der dem Meister zugeschriebenen Zeichnungen von vorn herein alles ausgeschieden, was ich nicht für sein Werk hielt. Wo ich an der Echtheit zweifelte, habe ich dies ausdrücklich bemerkt. Wo eine solche Bemerkung fehlt, beanspruche ich, daß die betreffende Zeichnung als von mir beim Erscheinen des Buches als echt anerkannt betrachtet wird[2].

Es ist also auch nicht richtig, »daß ich die Bezeichnung »zweifelhaft« oder dergleichen nur in den seltenen Fällen angewendet habe, wo dies kaum zu vermeiden war«. Ich habe sie angewandt, wo ich an der Echtheit zweifelte, voilà tout. Ganz erstaunt bin ich gewesen, bei Herrn v. Seidlitz (Sp. 363) zu lesen, ich sei »bei meinen Untersuchungen nicht in erster Linie vom künstlerischen Wesen Rembrandts ausgegangen, wie es sich aus dem Studium des gesicherten Gesamtwerkes an Gemälden, Radierungen und Zeichnungen ergibt«.

Ich glaubte bis jetzt mein ganzes Leben keine andere Methode angewandt zu haben, sogar keine andere Methode zu kennen.

Ich habe immer versucht, das künstlerische Wesen, den Stil Rembrandts zu ergründen durch das Studium seines gesicherten Werkes und davon ausgehend, das nicht-gesicherte zu prüfen. Nun ist für mich ein gesichertes Werk in erster Linie ein derartiges, das auf Grund objektiver Kennzeichen dem Künstler sicher zugeschrieben werden kann. Als solche können gelten: eine echte Bezeichnung, eine urkundliche Beglaubi-

1) Daß es eine Bankrotterklärung der Kunstwissenschaft bedeuten würde, wenn, wie ich behauptet habe, über einen so schwierigen Punkt wie die Zeichnungen Rembrandts ein vollkommener Consensus Eruditorum wohl nie erreicht werden würde, vermag ich nicht einzusehen. Es gibt andere ebenso schwierige Punkte, wie z. B. der Anteil der Brüder van Eyck am Genter Altar, von Pieter Codde am Amsterdamer Schützenbild des Frans Hals, die Werke der drei Brüder Lenain und dergl. mehr, bei denen dies ebensowenig möglich scheint.

2) Ich habe das Material für das 1906 erschienene Buch zwischen den Jahren 1892 und 1901 gesammelt. Seitdem habe ich mehrere Sammlungen an der Hand desselben aufs neue durchgesehen und zu meiner großen Befriedigung konstatieren können, daß sich meine Ansichten nur in ganz wenigen Fällen geändert haben.

gung, eine fest begründete Tradition. Andere objektive Kennzeichen für die Sicherung eines Werkes gibt es, sobald der Urheber selbst und der letzte Augenzeuge gestorben sind, meines Wissens nicht. Daß man von solchen Kennzeichen den richtigen Gebrauch machen muß, versteht sich von selbst. Jeder, der sie gebraucht, glaubt den richtigen Gebrauch zu machen. Ist sein Kritiker anderer Meinung, so genügt es nicht, auf die Schwierigkeit des richtigen Gebrauches hinzuweisen, sondern er muß nachweisen, daß der Verfasser den Schwierigkeiten dieses Gebrauches nicht gewachsen war.

Herr v. Seidlitz sagt, die Teylergesellschaft scheine bei dem Preisausschreiben im Unklaren darüber gewesen zu sein, daß zu einem Verzeichnis der Zeichnungen eine Prüfung der Echtheit der einzelnen Blätter eine Vorbedingung sei. Ich glaube nicht an diese Unklarheit. Es wäre dies der Fall gewesen, wenn man mit Herrn v. Seidlitz unter Rembrandtzeichnungen die Gesamtmasse der Rembrandt mit mehr oder weniger Recht zugeschriebenen Zeichnungen versteht. Sobald man unter Rembrandtzeichnungen (teekeningen van Rembrandt) versteht, was es in Wirklichkeit heißt: Zeichnungen, die von Rembrandt herrühren, versteht es sich von selbst, daß die ihm nur zugeschriebenen erst auf die Richtigkeit der Zuschreibung hin geprüft werden mußten. Quod feci.

Unten in Spalte 363 hat Herr v. Seidlitz einen Ausspruch von mir aus dem Zusammenhang gerissen und dadurch unverständlich gemacht: »Man kommt dann leicht dazu, alles, was nur um ein geringes besser ist als das Mittelmäßige, für echt zu halten«. Der arglose Leser könnte vermuten, daß ich dies in meinem Katalog getan hätte. Ich habe jedoch gerade darauf hingewiesen, daß dies eine Klippe sei, auf der man leicht strande »wenn das Auge durch die Betrachtung von vielem Geringwertigen ermüdet sei« (S. VIII). Ich glaube daher gerade diese Klippe in meinem Katalog vermieden zu haben, weil sie mir durch die Erfahrung bekannt geworden war.

Was Herr v. Seidlitz unter der bei mir vermißten »stilkritischen Würdigung« eines Blattes versteht (Sp. 364), ist mir nicht recht deutlich. Ich verlange, daß man voraussetzt, daß ich jede Zeichnung, bei der das Gegenteil nicht ausgesprochen wird, für echt halte. Hätte ich nun überall das Wörtchen »echt« hinzusetzen müssen? Ich hielt dies für überflüssig. Wo ich glaubte mit einiger Sicherheit datieren zu können, habe ich datiert[1]). Wo ich auf Beziehungen zu anderen Zeichnungen, zu Radierungen und Gemälden hinweisen konnte, habe ich es nicht unterlassen.

Qualifikationen, wie sie Herr v. Seidlitz angewendet, z. B. »hat mit Rembrandt nichts zu tun«, »stammt von irgendwelchem (!) guten Genremaler«, »weicht durch die Zusammenhangslosigkeit der Darstellung von Rembrandts Weise ab«, »in der Zeichnung der Arme bereits etwas akademisch, in den Beinen unzulänglich«, »von zerrissener und unsicherer Strichführung«, haben meiner Ansicht nach keinen Wert. Ein anderer Kritiker sagt dem entgegen mit ebensoviel Recht: »hat die größte Ähnlichkeit mit Rembrandt«, »ist zu gut für irgendwelchen guten Genremaler«. Oder fragt: worin besteht diese angebliche Zusammenhangslosigkeit der Darstellung, diese zerrissene und unsichere Strichführung, weshalb ist die Zeichnung der Arme akademischer, sind die Beine unzulänglicher als bei anderen Zeichnungen Rembrandts? Für mich sind derartige Aussprüche, solange sie nicht durch Beispiele erwiesen werden, leere subjektive Behauptungen ohne stilkritischen und auch ohne wissenschaftlichen Wert.

Herr v. Seidlitz sagt Sp. 364: »meine Neigung, irgendwelche, wenn auch nur entfernte Ähnlichkeiten oder Beziehungen zu andern Werken als Zuschreibungsgründe zu fassen, wirke verwirrend«. Wenn aber Ähnlichkeiten und Beziehungen zu echten Werken keine Zuschreibungsgründe für äußerlich nicht beglaubigte Werke mehr sein dürfen, weiß ich nicht, was dann wohl Zuschreibungsgründe sein sollen. Etwa Unähnlichkeiten? Abweichungen? Beziehungen zu Werken anderer Künstler?

Ein Bestreben, um jeden Preis möglichst viel Werke einem Künstler erhalten zu wollen, das Herr v. Seidlitz bei mir voraussetzt, besteht bei mir gar nicht. Dieser Punkt hat für mich absolut kein Interesse. Das einzige, wonach ich strebe, ist die Erforschung der Wahrheit. Wenn diese mich zu sagen zwingt, das Werk ist echt, tue ich es ebensogut, wie ich es im umgekehrten Fall nicht tue.

Zum Schluß kann ich nicht umhin, auf zwei in meinem Auge sehr befremdende Aussprüche über Heseltinesche Zeichnungen hinzuweisen. Dies ist erstens die: daß »Die Mühlen Amsterdams« (H. d. G. 1039) an sich eine ausgezeichnete Zeichnung sei, die aber mit Rembrandt gar nichts zu tun habe. Man vergäße dabei, daß Rembrandt nicht der einzige große Landschafter Hollands war.

Ich bin mir nicht bewußt, dies je vergessen zu haben, sondern habe im Gegenteil mit besonderer Aufmerksamkeit von jeher die Zeichnungen der andern großen Landschafter: Ruisdael, Hobbema, Ph. Koning, J. v. Goyen, A. Cuyp, A. v. d. Velde, Roghman, Doomer, van der Hagen und wie sie weiter heißen, studiert. Nun ist es aber auffallend, daß die Zeichnungen dieser Meister (mit Ausnahme des Rembrandtschülers Koning), aber auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit der Technik und der Auffassung Rembrandts haben. Kein einziger von ihnen hat wie Rembrandt das graue Papier benützt, kein einziger hat wie Rembrandt und seine Schüler die Technik der Feder und Tintezeichnung mit oder ohne Lavierung angewandt. Es scheint mir für jeden, der das erhaltene Gesamtmaterial der holländischen Zeichnungen einigermaßen überblickt, absolut unmöglich, behaupten zu wollen, diese Zeichnung gehöre nicht in den Kreis Rembrandts. Hätte Herr v. Seidlitz behauptet, es sei eine Schülerzeichnung, dann hätte man dies seiner kritischen Neigung zuschreiben können. Er erkennt aber die vortreffliche Qualität an und verweist sie in eine ganz andere

1) Daß man jetzt nach zehn Jahren für eine größere Zahl von Zeichnungen ein approximatives Datum angeben kann, ist vielleicht z. T. meinem Katalog, z. T. der von mir fortgesetzten Lippmannschen Publikation zu verdanken.

Künstlergruppe! Hierdurch beweist er, daß er dieser Künstlergruppe ganz fremd gegenüber steht.

Dasselbe gilt von der Bemerkung über den Witwer (H.d.G. 1013), der von irgendwelchem guten Genremaler der Zeit stammen soll. »Irgendwelche gute Genremaler«, die so gut haben zeichnen können, waren auch im Holland des 17. Jahrhunderts sehr dünn gesät und diejenigen, von denen uns Zeichnungen erhalten sind, haben eine absolut andere Technik gehabt. Diese flotte Art der Federzeichnung mit leichter Lavierung und zahlreichen Selbstverbesserungen ist das ausschließliche Eigentum Rembrandts und seiner nächsten Schule. Eine Behauptung, die Zeichnung sei von Flinck oder Eeckhout oder Hoogstraten, wäre diskutabel gewesen, die, daß sie von irgendwelchem Genremaler sei, ist dies nicht.

Im übrigen braucht man nur das dreimal wiederholte Kinderköpfchen mit Dutzenden von anderen Kinderstudien Rembrandts zu vergleichen, um zu erkennen, daß das Blatt in den Rembrandtschen Kreis hineingehört, man halte es dann mit mir für Rembrandts eigenes Werk oder nicht.

August 1913 *CORN. HOFSTEDE DE GROOT.*

PERSONALIEN

In einem warmempfundenen Nachrufe, den Paul Clemen seinem Vorgänger auf dem kunsthistorischen Lehrstuhle der Friedrich-Wilhelms-Universität in der alljährlich erscheinenden »Chronik« der Universität Bonn widmet, werden folgende wertvolle Mitteilungen über **die literarische Hinterlassenschaft Carl Justis** gemacht: »Ein Essay über die Porträtkunst lag unvollendet in seinem Pult, Abschnitte über die großen Bildnismaler, Aphorismen über Rembrandt, begonnene Ausarbeitungen über Dürer und Holbein, in denen er niederschreiben wollte, was er zu diesen beiden und zum Thema der deutschen Kunst zu sagen hatte, eine Mappe mit der Aufschrift: Moderne Irrtümer, Auslassungen über allerlei Torheiten der neueren Kunst und Kunstpflege. Vielleicht mehr aber noch als diese letzten Früchte seines Geistes würden die Briefe nach der Veröffentlichung verlangen, die er, zumal in früheren Jahren, an die Mutter und die Schwester gerichtet, Briefe aus Italien und aus Spanien, lange Selbstgespräche, die oft die bedeutendsten Denkmäler der einsamen Menschen sind, die ihre Lieben und ihre Freunde in solcher Weise an ihrem Innenleben teilnehmen lassen, mit entzückender Frische der Schilderung und großem Freimut der Urteile, mit anmutigem Humor und oft mit feiner Selbstironisierung.«

WETTBEWERBE

Bei dem allgemeinen deutschen **Wettbewerb für das Botschaftspalais in Washington** wurde dem Entwurf des Prof. Bruno Moehring-Berlin der erste Preis von 10000 Mark zuerkannt. Den zweiten Preis von 7000 Mark erhielt Architekt Franz Thyriot-Frankfurt a. M., den dritten (5000 Mark) Prof. Martin Dülfer-Dresden und den vierten (3000 Mark) Architekt Engler in Gemeinschaft mit Architekt Scheibner.

DENKMALPFLEGE

Venedig. Unlängst entdeckte man im Chor der Kirche S. Giovanni e Paolo die Reste der ornamentalen und figürlichen Fresken, welche, ganz ähnlich wie im Chor der Frarikirche, woselbst sie die Grabmonumente Foscari und Tron umgeben, hier den malerischen Schmuck, den Fond für die Monumente des Dogen Michele Morosini, † 1382, sowie diesem gegenüber für das Denkmal des Marco Cornaro, † 1368, bilden. — Das Denkmal dieses Dogen, welches seinerzeit nach links versetzt werden mußte, um dem aus der leider aufgehobenen Servitenkirche hierher übertragenen Denkmal Vendramin Calerghi Platz zu machen, war ebenfalls mit figürlichen Fresken umgeben. Sie verschwanden unter dem genannten Mausoleum bis auf einige Reste zur rechten Seite. Von ganz besonderer Bedeutung nun sind die aufgedeckten Freskenreste des Grabmals Morosini: Eine stolze gotische Scheinarchitektur baut sich über dem reichen, aus der Wand vorspringenden, mit einer Mosaik, wahrscheinlich florentinischen Ursprungs, geschmückten Monumente auf. In gewaltiger Höhe erst findet das System an Nischen, Baldachinen und der Bekrönung durch einen polygonen tempelartigen Aufsatz seinen Abschluß. Leider ist von den figürlichen Darstellungen, welche in den verschiedenen Stockwerken dieser Scheinarchitektur sich bewegen, fast nichts mehr zu erkennen, während die architektonischen Teile ganz klar und deutlich zu erkennen sind. Wundervoll muß die Wirkung gewesen sein, ehe der grausame Kalkanstrich alles bedeckte. — Nach unten schließt ein Teppich das Ganze ab. Das oben genannte gegenüberliegende Denkmal des Marco Cornaro zeigt in seiner Umgebung nichts Figürliches. Hier ist nur, und zwar ziemlich gut erhalten, ein roter Teppich, mit Ananasmuster gemalt, zu sehen. So bieten denn die seit ca. 60 Jahren andauernden Herstellungsarbeiten der Kirche stets neue Überraschungen. Diese Arbeiten, vor längerer Zeit scheinbar beendigt, nehmen nun von neuem immer größere Dimensionen an. Zurzeit ist es die Sakristei mit ihrem Portal, welche viel Arbeit erheischt. — In der durch Brand zerstörten Votivkapelle für den Sieg von Lepanto wird fleißig gearbeitet, ebenso an der großen Kapelle del Sacramento, die dem Einsturz nahe war. Der seither hier beschäftigte tüchtige, pflichtgetreue Architekt Rosso erlag am 2. Mai einer tückischen Krankheit. — Dem leitenden Architekten Rupolo ist eine ebenso dankbare als interessante Arbeit im Dogenpalaste zugefallen. Man hatte längst in den Plan der Wiederherstellungsarbeiten in den früheren Zustand die Wiedereröffnung der Loggia Foscara einbezogen. Gegenwärtig nun ist man mit deren Freilegung beschäftigt. Die genannte Halle, welche sich längs der großen Loggia des Hauptgeschosses gegen die Piazzetta zu öffnete und einen vollkommenen Durchblick nach dem Inneren des Hofes gestattete, war im 17. Jahrhundert geschlossen und vermauert worden, ebenso das große Eingangsportal gegen die innere Halle. Diese ganze überaus kühne Konstruktion wird nun gegenwärtig in ihrem früheren Zustande wiederhergestellt, der Blick nach dem Hofe wieder möglich, die schönen Balkendecken wieder sichtbar, ebenso die eleganten Säulen mit ihren geschnitzten Trägern der Deckenbalken, die sog. Barbarini. — Barbarischer Weise stand man damals nicht an, diese Säulen selbst und ihre Kapitäle zu verstümmeln, um den Bretterverschluß dichter machen zu können. Auch das erwähnte Portal war nur durch bemalte Bretterverschalung geschlossen. — Um Räume zu gewinnen, hatte man damals auch den Saal der »Signori della notte« geopfert, um elende kleine Schreibstuben herzustellen, ohne Rücksicht auf die reiche Balkendecke. Der schöne Raum ist nun wiedergewonnen. Ein schönes Gittertor gegen die äußere Loggia kam zutage, und ringsum, hoch oben an den Wänden, die zahlreichen fein skulpierten Wappen der verschiedenen Senatoren, welche nach und nach in diesen Räumen ihres wichtigen Amtes walteten. — Während in aller Stille diese verdienstvollen Herstellungsarbeiten sich vollziehen, ist man auch auf anderer Seite nicht untätig

und hat große Gemälderestaurationen ins Auge gefaßt. So soll das riesige Deckengemälde (Ölbild auf Leinwand in S. Pantaleone von Fumiani (17. Jahrhundert), welches in gefahrvollem Zustande ist, einer durchgreifenden Wiederherstellung unterzogen werden. Auch soll dem trostlosen Zustande der Wandgemälde das Varotari (Padovanino) in der Scuola di Carmine ein Ende gemacht werden. — Aus unserer Galerie der Akademie ist wenig zu berichten. Die Aufstellung des aus einer Kirche in Feltre geraubten und wiedergefundenen Altargemäldes von P. Luzzi, genannt »Il morto da Feltre 1485—1519«, ist kein großes Ereignis. Man sieht auf dem mäßig großen Bilde in Figuren halber Lebensgröße oben in den Wolken die Halbfigur des Auferstandenen, darunter die Madonna mit zwei Heiligen. Alles ist sehr beschädigt und kraftlos in Form und Farbe. Von besonderem Interesse jedoch dürfte der Umstand sein, daß auf der Rückseite des Gemäldes einige weibliche Aktfiguren in schöner Bewegung, der Kopf der Madonna, sowie der des Christuskindes auf die ungrundierte Leinwand gemalt sind. Die Zeichnung dieser flüchtigen Studien übertrifft die des Hauptbildes bei weitem.

August Wolf.

DENKMÄLER

Hamburg besitzt zwar das größte zeitgenössische Denkmal der Deutschen — das von Lederer geschaffene, Zeit und Mann wie kein zweites widerspiegelnde Bismarckdenkmal — aber an sich ist es keine Denkmalsstadt. Die stark säurenhaltige Luft ist dem Stein, die enorme Rauchniederschlagsmenge, die sich vom Hafen her über die Stadt verbreitet, ist der Bronze nicht günstig. In neuerer Zeit hat sich indessen in unseren führenden Theatern der erfreuliche Brauch eingebürgert, hier in der Weise ergänzend einzugreifen, daß sie Männern und Frauen, denen sie sich verpflichtet fühlen, Standbilder in Form von Porträtbüsten im Innern des Hauses aufrichten. In Weiterführung dieses schönen Brauches hat das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg am 24. August, als dem Sterbetage seines vor einem Jahre abgeschiedenen, ersten Direktors, Baron **Alfred von Berger**, eine weiße Marmorbüste gesetzt, die vom Aufsichtsrate gemeinsam mit der derzeitigen Leitung des Theaters gestiftet wurde.

Berger gehörte zu jenen Modellen, die selbst starke Künstler zur Verzweiflung bringen können, und es ist durchaus glaubhaft, daß, wie Berger selbst erzählte, Max Liebermann bei Herstellung seines für die Hamburger Kunsthalle gemalten Halbbildnisses eine ganze Anzahl Leinwanden unbefriedigt in die Ecke warf, bevor er an die endliche Ausführung schritt. Und auch dieses Bildnis ist Torso geblieben. Der massige Kopf mit den von Fettwülsten umlagerten Augen, dem faunischen Zug um den spärlich behaarten Mund, der von einer Fettschicht getragenen, gleichfalls nur leicht beflaumten Kinnpartie und die faltenreichen Hängebacken boten für den nachschaffenden Künstler um so weniger günstige Anhaltspunkte, als der Gesichtsausdruck Bergers, je nach Stimmung, den merkwürdigsten Wandlungen unterworfen war. Es kam bei Berger immer darauf an, jenen einen glücklichen Augenblick zu erfassen, in dem von allen Geistern, die in diesem geistvollsten Causeur unter den neuzeitlichen Literaturgelehrten einander mehr bekämpften als ergänzten, der des künstlerichen Gestalters am Worte war. Dann schwanden alle Zufälligkeiten der äußeren Bildung und machten einem Ausdruck Platz, der selbst anspruchsvolle Männer und Frauen für diesen Mann geradezu schwärmerisch empfinden lassen konnte. Es ist nicht anzunehmen, daß der mit der Ausführung der Büste beauftragte Berliner Bildhauer R. Andresen Berger im Leben gekannt oder auch nur gesehen hat. Sein Werk scheint vielmehr nach wenig mitteilsamen Vorlagen nachgebildet und der Bildhauer könnte nur gewinnen, wenn diese Annahme recht behielte. Sie wäre die einzige Erklärung für den nüchternen Konventionalismus, als dessen Produkt diese Büste erscheint. *H. E. Wallsee.*

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen in Sevilla. Bei Ausgrabungen in Sevilla unter der Leitung des englischen Archäologen Wishaw sind, wie die »Orientalische Literaturzeitung« meldet, eine Reihe übereinander liegender Schichten festgestellt worden, von denen die oberste etwa 2,60 m, die unterste etwa 5 m unter der heutigen Oberfläche liegt. Die in den einzelnen Lagen aufgefundenen Mosaiken — Fußbodenbelag der Bauten — geben genauen Aufschluß über die Vorläufer des heutigen Sevilla. Die oberste Mosaikschicht zeigt deutlich römischen und zum Teil westgotischen Charakter. Die zweite, also die nächstfolgende, ist rein römisch, die dritte weist griechische Züge auf. Die vierte bewohnte Schicht zeigt sehr primitiven Bodenbelag ohne bestimmte Anordnung. Die fünfte wird von einer Art Zement oder mit kleinen Steinchen untermischtem Mörtel gebildet, wobei die Steine nach bestimmten Motiven angeordnet sind. Zwischen den beiden letzten Schichten fanden sich zahlreiche keramische Fragmente samischer (englische Bezeichnung für römische terra sigillata-Gefäße) etruskisch-griechischer und karthagischer Herkunft, besonders die letzten gewährten einen schönen Anblick, da die Farben mit Glimmer untermischt waren. Endlich noch tiefer fand man Überreste glasierter Töpfereien und einen reichgeschmückten Becher, auf dem drei Fische, Kleidungsstücke und Werkzeuge der Bronzezeit abgebildet waren. Man meint nun, daß Sevilla, bevor es das lateinische Hispalis wurde, ebenso wie Cadiz eine bedeutende Stadt phönizischen oder griechischen Ursprungs gewesen sei, die von den Karthagern zerstört, später von den Römern wieder aufgebaut wurde, und wahrscheinlich mit dem berühmten Tharsis der Alten identisch sei, welchen Schluß ein gleichnamiger Minendistrikt in der Gegend zulasse. Dagegen ist eingewandt worden, daß nach den historischen Überlieferungen Tharsis auf einer Insel des Betis, nicht weit von der Mündung des heutigen Guadalquivirs, zu suchen sei, und nicht im Innern des Landes, wogegen freilich wieder zu berücksichtigen ist, daß Sevilla einst dem Meere weit näher gelegen hat. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× **Die Berliner »Juryfreie Kunstschau«.** Zum vierten Male tritt die »Vereinigung bildender Künstler«, in der sich die Berliner »Indépendants« zusammengefunden haben, mit einer »Juryfreien Kunstschau« hervor, und die eigentümliche Situation des Berliner Kunstlebens hat bewirkt, daß sie damit einen merklichen Schritt vorwärts rückte. Von den einigermaßen wilden Ausstellungsräumen in der Potsdamerstraße, wo sie sich früher, nomadenhaft herumziehend, einquartiert hatte, ist sie in das Sezessionshaus am Kurfürstendamm übergesiedelt, das zufällig verfügbar war. Durch den Streit innerhalb der Sezession ist es gekommen, daß zurzeit eigentlich niemand weiß, wem dieses Gebäude untersteht. Offiziell befindet es sich im Besitz der G. m. b. H. »Ausstellungshaus am Kurfürstendamm«, die bisher mit der Sezession so eng verbunden gewesen, daß man nicht recht erkennen konnte, wo die Grenze war. Nun aber besteht ja seit der sommerlichen Krisis die Sezession in ihrer alten Form nicht mehr, es existiert vielmehr nur eine Art »Rumpf-Sezession«, die aber das Ausstellungshaus noch nicht in Besitz genommen hat. Was daraus werden wird, ist noch nicht zu übersehen. Vorläufig steht nur fest, daß im November die seinerzeit Ausgeschiedenen,

d. h. die Gruppe um Cassirer, dort einen Herbstsalon veranstalten werden — aber diese Gruppe zählt sich ja offiziell heute nicht mehr zur Sezession! Kurz, es ist ein großes Durcheinander, und die »Juryfreien« haben geschickt die Gelegenheit benutzt, die strittigen Säle für sich zu gewinnen. Das ist aber zugleich gewissermaßen symbolisch zu verstehen; denn sie vollziehen damit den Übergang von einer bohêmeartigen zu einer bürgerlicheren Existenz. Die Tatsache, daß sie es unternehmen konnten, in dies erheblich anspruchsvollere Lokal umzuziehen, beweist allein schon, daß sich der Gedanke der »nichtjurierten« Ausstellungen als eine Ergänzung der jurierten in Berlin durchgesetzt hat. Nun aber legten die vielfach geweihten Räume neue Verpflichtungen auf. Man mußte sorgfältiger ordnen und hängen, und man mußte wohl auch durch besondere Bemühungen dem absoluten Ungefähr der Einsendungen nachhelfen — was offenbar geschehen ist, aber nicht getadelt werden soll. So ist eine sehr reichhaltige, vielfach anregende und interessierende Umschau zustande gekommen; die Maler Sandkuhl und Tappert, die hier als treibende Kräfte wirken, dürfen mit ihrer Arbeit zufrieden sein.

Wie überall, haben auch in Berlin diese juryfreien Unternehmungen ein Doppelantlitz. Sie sind eine Zufluchtsstätte für alle, die sich sonst irgendwie unterdrückt fühlen, die nun hier das Schicksal korrigieren oder sich »unter eigner Verantwortung« blamieren können. Und sie sind ein Tummelplatz der aufkommenden Jugend. Natürlich ist es dies zweite Amt, das die Aufmerksamkeit fesselt, und mit Vergnügen stellt man fest, daß jetzt noch stürmischer als früher eine ganze Reihe von Begabungen herandrängt, die oft genug noch unreif oder erst im Reifen sind, die aber deutlich zeigen, wohin die Reise geht.

Wiederum wird es klar: fast alles, was sich heute mit frischer Kraft und ursprünglichem Temperament regt, strebt und sehnt sich auf der Linie der Bewegung vorwärts, die den Impressionismus ablöst. Hier hilft kein Predigen und kein Wehklagen, die Entwicklung geht ihren Gang. Wenn sie bis heute noch mehr Wollen als Können hervorbringt, mehr Formulierungen als Erfüllungen neuer Programme, so ist das gewiß bedauerlich, aber es hat mit dem Kern und Sinn der ganzen Strömung nichts zu tun. Und eine Ausstellung wie die gegenwärtige scheint überdies zu lehren, daß wir langsam in ein neues Stadium eintreten. Es fehlt nicht an exzentrischem Radikalismus und an Verwegenheiten, die lächeln machen; auch nicht an hohlen Phraseuren, die mitlärmen, ohne sich in Zucht zu nehmen. Aber von diesen Mitläufern, die niemals fehlen und gefehlt haben, wo neue Gedanken in der Kunst sich durchzusetzen suchten, heben sich nun doch, schon klarer erkennbar, beachtenswerte Begabungen ab. So präsentiert die Ausstellung z. B. ein unanzweifelbares neues Talent, den jungen Breslauer Willy Jäckel. Er hat zwei große Bilder geschickt, in die er, recht jugendlich, gleichsam seine ganze Vorstellungswelt hineinpackte. Sie wollen die Ruhe und den Kampf des Daseins spiegeln, das erste voll feinen Gefühls, doch noch sehr absichtlich, das andere aber, der »Kampf«, mit einer angeborenen Leidenschaft im Zusammenwürfeln der nackten Gestalten und mit einer instinktiven Fähigkeit, die Fläche zu beherrschen. Daneben zeigt ein Bild verwandten Themas, die mächtige »Schlacht« von Harold Bengen, schon ein beruhigtes Können, eine fast akademische Modernität; doch das soll dem schönen Werke keinen Tadel bedeuten. Auch sonst sieht man wieder, wie nicht nur die Freude am »großen Ausdruck« schlechthin, sondern an der komplizierteren und schwierigeren Figurenkomposition immer weiter im Wachsen ist. Einige Exempla seien genannt: der »Ertrunkene«, um den drei Menschen klagen, von Oskar Gawell, stark preziös, im Stil Kokoschkas, aber von wirklicher Empfindung; die Gruppe nackter Gestalten in Maréesscher Haltung und das begabte Hagar- und Ismaelbild von Richard Colin; die »Sommernacht« von Willy Beindorf mit einem sorgsam erwogenen, allerdings gar zu erklügelten Rhythmus der Linienanordnung; die Aktkompositionen von Wilhelm Österle. Theoretisch-Grüblerisches trifft man vielfach, besonders bei den Hölzelschülern, die als geschlossene Gruppe aufmarschieren, bei den Eberz, Kinzinger, Kerkovius, Stenner und Frau Lilly Hildebrandt, der Gattin des literarischen Hölzelinterpreten. Doch auch diese Dinge sind als Studienmaterial nicht unwillkommen. Wie sehr die landläufigen Dogmen stören können, beobachtet man an César Klein, der sein frisches koloristisches Talent mit kubistischen Klügeleien behängt, oder an H. Richter, der seine von Natur zarte Art durch eine wirre Zentrifugalmanier künstlich aufpeitscht. Auch der junge Westfale Wilhelm Morgner steckt noch in solchen Tendenzen. Seine Bilder sind die große Herausforderung des Publikums auf der Ausstellung. Sie verkünden eine seltsame Farbenmystik, die zunächst befremdet, dann aber in ihrer visionären Glut eigentümlich fesselt. Man fühlt schon: es ist ein Talent von eigenem Wuchs, das hier spricht; aber vom Gültigen ist er noch weit entfernt. Nach einer anderen Seite hin hat sich Erich Waske, der vorm Jahr auffiel, seitdem verändert. Er war in Paris, aber — und das ist merkwürdig — er hat sich dort nicht von den Radikalen einfangen lassen, sondern sucht nun die stille Klarheit der Form und einen einheitlichen Ton. Ein Blick auf gedrängte Häuser und eine Landschaft mit Bahndamm in Südende bei Berlin haben das bisher am besten erreicht. Hier blüht ohne Zweifel eine Hoffnung für die Zukunft. Georg Tappert dagegen verfolgt seinen Weg der starken Farbe weiter, eine Gruppe dreier Variété-Schönen und ein liegender Frauenakt beweisen offenbaren Fortschritt in der Geschlossenheit und Einheit des Kompositionellen wie des Malerischen. Anderes wieder kommt doch noch vom Impressionismus her, wie die tüchtigen Landschaftsstücke von Harry Deierling (wieder ein neuer Name) und G. W. Rößner, wie die lustigen Bilder des Orlikschülers Erich Büttner. Streift man weiter durch die Säle, so findet man noch Beachtenswertes in den Arbeiten von Rudolf Seebold, Otto Beyer, Fritz Stuckenberg — man wird sich diese Namen merken. Ein sehr reizvolles Bildchen »Die alte Kalesche« hat ein Russe Igor Yakimow geschickt. Einige Porträts von Bojo Postel und Marianne Boblenz fallen auf. Unter den Damen, die, wie immer in der Juryfreien, viel Platz einnehmen, ragt sonst vor allem Emmy Gotzmann hervor, mit einem kräftig gemalten Sonnenblumenbilde. Daneben die Gattin jenes Russen, Annemarie Kruse-Yakimowa, eine Tochter des Bildhauers Max Kruse. Aber auch weiterhin tauchen hübsche Arbeiten auf, die weit entfernt sind von der einst üblichen Frauenschablone.

Die Plastik kommt mehr als bescheiden daher. Es sind nur die Arbeiten von Oswald Herzog zu notieren, die etwas zu versprechen scheinen. Besonders gelungen aber ist ein graphischer Saal, der nun schon anmutet wie ein Ausschnitt aus den winterlichen Schwarz-Weiß-Ausstellungen der Sezession. Was hier an Handzeichnungen, Radierungen, Lithographien und Holzschnitten geboten wird, vermag natürlich mehr zu befriedigen als die Gemälde derselben Künstler, weil die Schwarz-Weiß-Sprache alle Freiheit läßt und jede Kühnheit gestattet. *O.*

Die Leitung des **städtischen Museums in Elberfeld** gibt das Winter-Ausstellungsprogramm bekannt. Der Januar läßt die Künstler Pechstein, Nolde und Beckmann zu Worte kommen. Dann folgt im Februar eine Ausstellung von gemalten Interieurs aller Zeiten, zugleich eine solche von

Werken der Franzosen Monticelli und Guigou. Schließlich sollen auch Kollektionen von A. Lüdke, E. Steppes, G. Beda und Karl Haider vereinigt werden, Künstler, die das Deutsche in der Kunst betonen. Ferner wird von Direktor Dr. Fries und anderen Kunstgelehrten eine Anzahl von Vorträgen gehalten werden.

× **Berlin.** Der Salon **Cassirer** hat in der stillen Zeit des Hochsommers eine Ausstellung veranstaltet, die zwar, nach den für diese Wochen der Stille üblichen Gepflogenheiten, in der Hauptsache ältere Bestände zusammenrückt, aber so sorgsam und geschmackvoll arrangiert ist, daß sie eine durchaus nicht hundstagsgemäße Bedeutung annimmt. Sie wirkt namentlich in der augenblicklichen Situation, nach den leidenschaftlichen Schlachten innerhalb der Sezession, wie ein Programm: als wollte Herr Cassirer betonen: das sind die Dinge, die ich seit fünfzehn Jahren gepflegt und vertreten habe, und die ich auch künftig weiter zu fördern gedenke. Und nun findet man, durch besonders schöne Stücke vertreten, die große Linie von Géricault über Courbet und Manet bis zu Cézanne und van Gogh, vom Leibl-Kreise zur Liebermann-Gruppe, von Marées bis zu Hodler gezogen — das sind Werte, die uns ans Herz gewachsen sind, und die anderthalb Jahrzehnte hindurch mit zäher Energie vertreten zu haben als nicht geringes Verdienst angesehen werden muß. Man trifft im einzelnen manche alte Bekannte, an der Spitze Manets bekannte Bar in den Folies Bergère; aber man macht auch einige neue Bekanntschaften. Den Oberlichtsaal bei Cassirer, wo übrigens auch der heilige Greco mit einem heiligen Franziskus der modernen Serie seinen Segen gibt, beherrscht ein großer Pissarro: die »Dorfstraße«, die mit höchster Meisterschaft zartes blondes Licht und laue sommerliche Luft über eine Fläche von drei Quadratmetern verbreitet. Ein kostbares Stück ist daneben die »Eselreiterin« Courbets, die gerade aus dichtem Walde in eine Lichtung tritt, so daß ihr braunes Kleid und das graue Fell des Tieres, noch halb umschattet, von einem Streifen weicher Helligkeit umschmeichelt werden. Merkwürdig ist es, ein Landschaftsbild »Abendwolken« von Hans Thoma von schwermütigen dunkeln Tönen nahe bei einigen frühen van Goghs zu sehen, die im Klang verblüffende Verwandtschaft damit haben. Oder eigentlich auch gar nicht merkwürdig; denn es offenbart sich aus solchen überraschend anmutenden Zusammenhängen nur wieder das Gefühlsmäßige, der germanische Zug in der Kunst des Holländers.

Im Münchener Kunstverein fand Ende August eine Ausstellung von Künstlerporträts statt. Die kühle, objektive Art sich selbst zu sehen, trat bei diesen modernen Selbstporträts überall klar hervor. Es waren Porträts von Liebermann, Slevogt, Samberger, Hans von Marées, Habermann, Defregger, Angeli u. a. vertreten. Durch Porträts lebender Künstler von anderer Hand wurden sie in gewisser Beziehung ergänzt. Die Kollektion wird auch in andern Städten gezeigt werden. Anfang September folgt eine Nachlaßausstellung Karl Haiders. Für Ende September ist eine umfangreiche Ausstellung süddeutscher Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts geplant. Die Vorbereitungen sind schon gut vorwärts geschritten. Giov. Batt. Tiepolo, der auf die süddeutsche Malerei so großen Einfluß hatte, wird besonders gut vertreten sein. Um seine Person werden sich dann die Münchener, Würzburger, Augsburger Maler gruppieren, vor allem Bergmüller, Holzer, Unterberger, Riedinger, Zoller, Troger, Urlaub, Degle, Kath. Treu, De Marées, Kupetzky, Beich, F. Kobell, Schinnagel, Angermeyer, Taum usw. Die Plastik will vor allem den Münchener Kreis bringen und wenigstens von jedem Künstler ein charakteristisches Werk bieten, um für die Stilkritik sichere Anhaltspunkte zu gewinnen. So wird man hier neben dem Franzosen Dubut, dem Holländer Verhelst, dem Italiener Volpini die deutschen Meister Straub, Günter, Messerschmidt, Boos studieren können. Eine zweite Gruppe wird hauptsächlich die Würzburger Meister Witz, Wagner, Auverra umfassen. Entwürfe für plastische Goldschmiedearbeiten, überhaupt Kleinplastik werden den großen Meistern ergänzend zur Seite treten. Die Ausstellung findet sowohl bei den Privatsammlern als auch bei den öffentlichen Museen, Schloßverwaltungen und Klöstern rege Unterstützung. Da sie mehrere Wochen zu sehen sein wird, dürfte sie auch bei auswärtigen Kunstfreunden das größte Interesse verdienen. *l*

Chemnitz. Aus dem Bestreben heraus, in England den Steindruck zur künstlerischen Höhe zu führen und zu derselben Anerkennung zu bringen, wie sie die Radierung genießt, wurde in London unter Shannons Führung der Senefelder-Klub gegründet. Die Probe aufs Exempel gibt die Tournéekollektion der Vereinigung, die im Juli in der **Kunsthütte** ausgestellt war. Brangwyn und Pennell, denen Shannon zur Seite tritt, geben der Sammlung das Gesicht und bestimmen in erster Linie ihren künstlerischen Wert. Daneben fallen die impressionistischen Arbeiten von Harry Becker und die reizvollen Blätter von Ethel Gabain auf. Durch Spencers und Hartricks Lithographien geht schon ein starker, typisch englischer Zug der ruhigen Nüchternheit, der objektiven Abgeklärtheit. Dieser Zug tritt hervor in den Arbeiten von Jackson, Belleroche, Creighton u. a. und endet fast mit einem Schatten der Langeweile in den Städtebildern von Kerr-Lawson. Zeichnerisch und technisch sind sämtliche Blätter des Klubs gemeistert. — Neben dem Senefelder-Klub war eine Kollektion von Max Beckmann ausgestellt, über die schon im Anschluß an die Ausstellungen in Berlin und Magdeburg berichtet wurde.

Der Kunstsalon Gerstenberger brachte mit Willi Tiedjen und Hempfing zwei ansprechende Talente, die mit künstlerischem Ernste schaffen, ohne durch persönliche Eigenart besonders aufzufallen.

SAMMLUNGEN

Zu Beginn des Winters wird in der **Düsseldorfer Kunsthalle** eine Ausstellung von Neuerwerbungen moderner Gemälde veranstaltet werden. Ein Teil der Liste wird bereits jetzt in der Presse bekanntgegeben. Wir nennen daraus: Feuerbach, Stehende Iphigenie, die eben in der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlicht wurde; Trübner, Knabe mit Dogge und Frauenchiemsee, beides Frühwerke; Uhde, die drei Töchter des Meisters und Mädchen am Kamin; Theodor Alt, Bildnis eines Hundertjährigen; Böcklin, Kleopatra und Ruggiero und Angelika; W. Diez, Gehöft; Paul Meyerheim, Tiroler Bauernhof (frühe Studie); Hodler, Der Gärtner. Geschenkt wurden von F. J. Brakl in München: Selbstbildnis W. Püttners, von A. Flechtheim in Düsseldorf: Zwei Studien von Nicolet, vom Verein der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein ein Herrenbildnis von Ida Gerhardi. Auf der Deutschen Kunstausstellung in Kassel wurde ein Frauenporträt von Max Klinger gekauft. Andere Erwerbungen werden vorbereitet. Über alle diese schönen Dinge, die für die Tatenlust des neuen Direktors der städtischen Sammlungen sprechen, werden wir referieren, sobald sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Dem **Kunst- und Gewerbemuseum in Dortmund** hat ein Dortmunder Bürger, der nicht genannt sein will, eine große Anzahl kostbarer Fayencen zur Verfügung gestellt, die einen ganzen Saal füllen.

Halle a. S. Die Wiedereröffnung des **städtischen Museums in der Moritzburg** nach Vollendung der Anbauten rückt die Sammlungen in ein ganz neues Licht und zeigt den überraschten Besuchern, welche erstaunliche Tätigkeit der Direktor Dr. Sauerlandt in den letzten Jahren entfaltet hat. Die Neuaufstellung der kunstgewerblichen Gegenstände verteilt sich auf eine Anzahl verschiedener kleiner, sehr intim wirkender Räume, deren Ordnung mit sicherem Geschmack vorgenommen ist. Dabei ist überall versucht worden, die Arbeiten verschiedener Kunstgattungen einer bestimmten Zeit zusammenwirken zu lassen. So sind nicht nur Fayencen, Porzellane und Gläser aus einer Periode zusammen aufgestellt, sondern auch vielfach künstlerische Vorlagen, Ornamentstiche und dergl. hinzugezogen. Geht man die einzelnen Arbeiten durch, so erstaunt man immer wieder, wie trotz der geringen Mittel, die diesem Museum zu Gebote stehen, doch Werke von ausgezeichneter Qualität der ganzen Sammlung Charakter geben. Von den Erwerbungen des letzten Jahres seien nur wenige Stücke hervorgehoben, so von den Werken der älteren Keramik (14. und 15. Jahrhundert) zwei Steinzeugkannen und eine Vierhenkelkruke, dann eine reizvolle, in Form einer Nische gearbeitete Ofenkachel, die in der Tiefe eine unter blauglasiertem Gewölbe thronende Heilige erkennen läßt. Ein spätgotisches Perlmuttermedaillon zeigt eine Anbetung der Könige. Unter den Fayencen stellt die deutsche Schüssel von 1536 mit dem Brustbild eines Patriziers ein im Stil geradezu imposant wirkendes und historisch wertvolles Stück dar. Stadtgeschichtlichen Erinnerungen dient die goldene rautenförmige Klippe, die Kurfürst August von Sachsen 1560 schlagen ließ, und der Huldigungstaler des Herzogs August zu Sachsen-Weißenfels 1638. Unter den Emailgläsern fällt vor allem ein deutscher Reichsadlerhumpen vom Jahre 1585 auf. Diese farbig stark hervortretenden Emailgläser sind sehr wirkungsvoll mit dem deutschen emaillierten Steinzeug zusammen aufgestellt. Auch die Sammlung der venezianischen und holländischen Gläser ist um eine ganze Anzahl ausgezeichneter Arbeiten bereichert, und schließlich sei eine besonders schöne Rubinglas-Flasche erwähnt, deren nächste Verwandte sich im Dresdener Grünen Gewölbe und im Berliner Kunstgewerbemuseum befinden. Der Stückzahl nach haben den größten Anteil an den Neuerwerbungen die Porzellane des 18. Jahrhunderts.

Nicht weniger überrascht als im Moritzburgmuseum wird der Besucher der Gemäldegalerie am Großen Berlin, die ebenfalls unter Leitung von Dr. Sauerlandt in den letzten Jahren bestimmten Charakter erhalten hat. Und nicht nur das. Diese kleine Sammlung will ganz zielbewußt und mit sicheren Schritten in eine noch dunkle Zukunft führen. Sie hält Schritt mit der allerjüngsten Entwicklung der Malerei. Keine Erwerbung konnte stärker und deutlicher die planvolle Absicht des Museumsleiters darlegen, als die Neuerwerbung von Emil Noldes »Abendmahl«. Die vielen Anfeindungen, denen das Gemälde noch ausgesetzt ist, können doch nicht zweifelhaft machen, daß es sich hier um ein bedeutendes Dokument einer Künstlerpersönlichkeit handelt, die mit den Mitteln einer stark ausdrucksgesättigten Farbe unserer Zeit neue künstlerische Werte schafft. So ist es doppelt zu begrüßen, daß das Museum sich nicht mit diesem glücklichen Griff begnügte, sondern sich auch noch den die Beziehungen Noldes zum Impressionismus erklärenden »Blumengarten« von 1909, ferner drei prachtvolle Tuschzeichnungen und zwei farbige Figurinen schenken ließ. Besonderer Nachdruck ist dann auf den Erwerb von Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts gelegt. Voran steht ein Aquarell Moritz von Schwinds: »Adams Schlaf«. Die richtige Deutung des Blattes hat Dr. Sauerlandt sehr glücklich mit Hilfe einer Textstelle aus Jakob Böhmes Schriften gefunden. Von neueren Meistern seien Zeichnungen von Liebermann, Volkmann, Beckmann und ein äußerst interessantes Skizzenbuch von Slevogt erwähnt. Schließlich darf nicht vergessen werden, daß das Museum auch einige gute Arbeiten moderner Plastik besitzt. Die beiden Halbakte Hallers stehen jetzt in dem Noldekabinett. In jüngster Zeit konnten drei charakteristische Arbeiten Minnes erworben werden. Man darf nur wünschen, daß die Halleschen Museen in der eingeschlagenen Richtung sich weiter entwickeln. *J.*

Die Stadt **Friedberg** in Hessen, die vielerlei Altertümer vom 13. Jahrhundert an besitzt, hat ein eigenes **Museum** errichten lassen, das zur Siebenhundertjahrfeier der Stadt eingeweiht werden wird.

Antwerpen zählt jetzt ein Museum mehr: ein kunstgewerbliches. Es ist in der »Fleischerhalle« gegenüber dem »Steen« untergebracht, einem der schönsten noch vorhandenen Beispiele mittelalterlicher Baukunst, das damit nach vielen Jahren sorgsamer Restauration dem Publikum wieder zugänglich gemacht wird. Die zur Schau gestellten Gegenstände sind zur Stunde noch nicht alle eingeordnet, doch hat man schon einen Überblick über die kunstgewerblichen Schätze, die die Fleischerhalle bergen wird. Obenan steht eine lange Reihe geschnitzter Möbel aus der Gotik und vlämischen Renaissance; ein Rektabel des 15. Jahrhunderts; ein Altar mit einer Bekleidung aus vergoldetem Leder, Mechelner Arbeit; eine Beichtbank aus Marmor und Schmiedeeisen; eine geschnitzte Kanzel vlämischer Herkunft usw. Ein augenblicklich im Museum Plantin befindlicher Schrank aus dem 16. Jahrhundert wird in die neue Sammlung überführt werden. Der geschnitzte hl. Georg, der das ehemalige Antwerpener Tor gleichen Namens schmückte, ist jetzt hier wieder zum Vorschein gekommen. Bemerkt sei noch ein hl. Christoph aus dem 15. Jahrhundert; Fackelhalter der Gilde der Faßschläger aus gedrechseltem Holze, nebst einem schmiedeeisernen Stück von dem Balkon des verschwundenen »Lantaarnhof«; eine ganze Reihe polychrom behandelter Holzfiguren Antwerpener Künstler, darunter eine Hand, das Merkzeichen der in Antwerpen begründeten S. Lukas-Gilde. Verschiedene Arbeiten aus Mechelner Leder, das vielfach mit dem Cordovaleder verwechselt wird. Die Waffen- und Geschützabteilung verspricht durch die reiche Auswahl von Modellen besonders interessant zu werden; ebenso die der Kunstschlosserei. An Rüstungen gibt es dort unter anderen die des Herzogs von Anjou aus dem 16. Jahrhundert. Das Museum der Fleischerhalle soll nach und nach zu einem Spiegelbilde der kunstgewerblichen Tätigkeit des mittelalterlichen Antwerpens werden. An der Spitze der Kommission desselben stehen Franz und Vincent Claes, die besten Kenner auf diesem Gebiete. *A. R.*

Florenz. Uffizien. Gabinetto delle stampe e dei disegni. Die Sammlung moderner Graphik ist in letzter Zeit durch Neuankäufe und Schenkungen reich vermehrt worden. Joseph Pennell, von dem kürzlich zwei Lithographien-Serien »Panama« und »California« angekauft wurden, schenkte als Ergänzung zur zweiten Serie noch fünf weitere Lithographien mit Motiven aus dem Tal von Josemite. — Frau Leontine de Nittis überwies aus dem Nachlaß ihres Mannes, des Radierers Giuseppe de Nittis, 15 Radierungen: weibliche Porträtstudien und Ansichten von Paris — lauter vom Künstler selbst hergestellte Abzüge, z. T. in verschiedenen Zuständen. — Der bekannte englische Radierer R. Goff hat dem Gabinetto zwei Serien seiner radierten Landschaften überlassen. Die Abzüge

machte Frederic Goulding, der Chalkograph der Royal Society in London. Die erste Serie enthält 25 englische, die zweite 25 italienische Landschaftsstudien mit besonders reicher Verwertung von Florentiner Impressionen.

Von neuerworbenen modernen Handzeichnungen sind zu erwähnen: zwei Blätter von Maxime Dethomas-Turin (Geschenk des Künstlers), drei Blätter von Aristide Sartorio (Geschenk des Künstlers) und zwei jüngst angekaufte Blätter von Leonardo Bistolfi.

Die Direktion des Gabinetto delle Stampe hofft im nächsten Jahre eine wirkungsvolle Ausstellung von zeitgenössischen Graphiken und Handzeichnungen veranstalten zu können. Man wird dem Unternehmen, das für Florenz eine Neuheit bedeutet, mit Interesse entgegensehen.

W. R. B.

INSTITUTE

Neueinrichtung des Berliner kunstgeschichtlichen Seminars an der Berliner Universität. Seit dem Fortgang Heinrich Wölfflins nach München hat das jetzt im Aulagebäude der Berliner Universität untergebrachte kunstgeschichtliche Universitätsinstitut eine wesentliche Umgestaltung erfahren. Früher trug es nur den bescheidenen Namen »Apparat für die Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte«, jetzt heißt es »Kunstgeschichtliches Seminar«. Vom Ministerium sind sehr viel umfangreichere Räume als früher zur Verfügung gestellt worden, so daß auch die Lichtbildersammlung aus dem alten Universitätsgebäude hier herüber geschafft werden konnte. Im Zusammenhang damit hat Adolf Goldschmidt das ganze Seminar neu organisiert. Das war auch dadurch notwendig, daß es als Stiftung der Erben Eugen Schweitzers in Berlin eine sehr umfangreiche Photographiensammlung zum Geschenk erhielt. Die bisherige Zahl der Photographien ist dadurch auf das Fünf- bis Sechsfache angewachsen, und der Abbildungsapparat ist zu einem ungewöhnlich reichen geworden. Ferner wurde mit dem Seminar eine photographische Dunkelkammer und ein Zeichenraum verbunden, in dem Adolf Meyer regelmäßig Zeichenkurse abhält; an diese schließen sich auch Skizzierübungen im Museum. Durch diese ganze Neuorganisation sind für die Studierenden der Kunstgeschichte die Arbeitsmöglichkeiten gegen früher ganz wesentlich verbessert.

FORSCHUNGEN

Zuschreibung eines Meisterwerkes des Veit Stoß. Dr. Berthold Daun, der bereits mehrere Forschungen über den bekannten Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoß veröffentlichte, hat in den drei alten Sandsteinfiguren der Maria mit Kind, der hl. Katharina und des hl. Nikolaus, die früher das 1871 abgerissene alte Odertor zu Glogau schmückten und heute an der Westseite des Hauses Kleine Oderstraße 5 hoch aufgestellt sind, drei hervorragende Meisterwerke des berühmten Krakauer und Nürnberger Meisters Veit Stoß erkannt. Sie sind eine Stiftung des Herzogs Sigismund von Glogau, des späteren Königs von Polen, aus dem Jahre 1505. Für König Sigismunds Vater Kasimir Jagello hatte Stoß das Grabmal im Dome auf dem Wawel zu Krakau geschaffen. Konnten diese drei Figuren schon früher von Alwin Schulz als schönste mittelalterliche Bildsäulen Schlesiens bezeichnet werden, so fehlte doch bisher jeder Anhalt für die Feststellung des Meisters des Werkes. Auf den Bildschnitzer Veit Stoß kam man schon deshalb nicht, weil die Figuren in Sandstein gemeißelt sind. Die von Daun im Nürnberger Stadtarchiv 1896 aufgefundene Urkunde vom 1. Februar 1503 aber brachte die wichtige Entdeckung, daß Veit Stoß nicht nur in Holz, wie man fälschlich angenommen hatte, geschnitzt, sondern auch in Stein gemeißelt hat. Auf Grund dieses Fundes konnte Daun dem Veit Stoß eine ganze Reihe von eigenhändigen Steinwerken in Krakau und Nürnberg zuweisen. Auch die Glogauer Figuren müssen den echten Steinarbeiten des Veit Stoß angereiht werden und gehören zu dem Besten, was der Meister in Stein geschaffen hat.

Daun will demnächst in einem Aufsatze den Beweis der Echtheit dieser Werke bringen.

STIFTUNGEN

Die in **Nogent sur Marne** wohnende verwitwete Madame Smith hat dem französischen Staat oder vielmehr der Nationalbibliothek ein Grundstück in Nogent, 400000 Franken bar und einige kostbare Wiegendrucke, Miniaturen usw. enthaltende Bibliothek vermacht. Für das Geld soll ein Gebäude auf dem Grundstück errichtet und als Bibliothek erhalten werden. Die Schenkung hat besonderes Interesse durch eine an sie geknüpfte Bedingung. Madame Smith besitzt in Nogent einen Park mit einem alten Landhause, worin der Überlieferung nach der größte französiche Maler, Watteau, gestorben ist. Dieser Park sollte durch eine projektierte Landstraße durchquert und dabei das Landhaus zerstört werden. Madame Smith hat nun an ihre Schenkung die Bedingung geknüpft, daß der Park und das Landhaus erhalten bleiben, und ohne Zweifel wird man sich ihrem Wunsche fügen.

VERMISCHTES

× Dem neuen Rathause der Berliner Tochterstadt **Schöneberg,** dessen Bau im nächsten Jahre vollendet sein wird, soll eine mit Sorgfalt überwachte künstlerische Ausschmückung zuteil werden. An einer Stelle der Fassade wird, in einem malerischen Winkel, an einer fensterfreien Partie der unteren Stockwerke ein Denkmal für den Freiherrn vom Stein, den Schöpfer der preußischen Städteordnung, in das Mauerwerk eingelassen werden; den Entwurf dazu hat Hugo Lederer geliefert. Im Inneren aber soll zunächst die Ausschmückung einer großen Halle in einer Form in Angriff genommen werden, die Beifall und Nachahmung verdient. Man will den stattlichen Raum als eine »Brandenburger Halle« ausgestalten, indem man oben an den durch Pilaster geteilten Wänden einen Fries von über zwanzig größeren Gemälden nach landschaftlichen und städtischen Motiven der Mark Brandenburg anbringt. Um nun diesem Zyklus ein einheitliches Gepräge zu sichern, hat man sich an einen Kreis von Künstlern gewandt, die, durchweg aus der einstigen Berliner Schule Eugen Brachts hervorgegangen, in ihrer Auffassung und Vortragsart eine gewisse Verwandtschaft aufweisen. Es sind die Maler Kayser-Eichberg, Licht, Hartig, Wendel, Kolbe und ter Hell, die im Einvernehmen mit der Stadtverwaltung die Themata zu ihren Darstellungen auswählen und unter sich verteilen sollen. Die Bilder werden dann nicht als Ölgemälde in den Ateliers der Künstler entstehen und später eingelassen, sondern nach den vorher zu genehmigenden Skizzen, denen ein Gesamtplan zugrunde zu legen ist, an Ort und Stelle in Caseinfarben an den Wänden selbst ausgeführt werden, so daß also die Maler in dauernder Zusammenarbeit Gelegenheit haben, dem Zyklus die Wirkung eines geschlossenen Ganzen zu verleihen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXIV. Jahrgang 1912/1913 Nr. 44. 19. September 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE ITALIENISCHE ARCHÄOLOGISCHE TÄTIGKEIT IN DEM NEUERWORBENEN AFRIKANISCHEN GEBIET

In diesen Tagen wird von dem Collegio di Scienze politiche e coloniali der dritte Band der wichtigen »Raccolta sulla Libia« herauskommen, der unter Parlaments- und Regierungsakten, die auf Tripolis und die Cyrenaica Bezug haben, unter anderm auch eine archäologische Note bringt, die das »Giornale d'Italia« zur Vorauspublizierung erhalten hat. Wir entnehmen daraus einiges Interessante über die archäologische Tätigkeit, welche die Italiener während des Krieges und nachher in dem neuerworbenen afrikanischen Gebiet bereits entwickelt haben.

Vom Beginn der militärischen Okkupation Libyens hat das Ministerium des öffentlichen Unterrichts begriffen, daß es sofort Schritte tun müsse, um soviel wie möglich die Spuren des Altertums und die Monumente aus der alten großen Zeit zu retten auf diesem Boden, der jetzt zum zweitenmal unter die Herrschaft Roms gelangt ist. Es wurde daher sofort ein antiquarischer und künstlerischer Dienst für diese Region eingerichtet, nachdem schon der Kommandant des Okkupationskorps ein Dekret vorher erlassen hatte, das jede Ausgrabung irgendwelcher Art, jede archäologische Untersuchung und jeden Export von irgend einem antiken oder Kunstgegenstand verbot. Denn es war wohl vorauszusehen, daß bei der Arbeit für die Trancheen und den anderen militärischen Bauten und Grabungen Funde gemacht werden könnten.

Diese Dispositionen leisteten sofort gute Dienste. Zu Aïn Zara fanden sich die Überreste eines antiken christlichen Friedhofs, zwar nur mit armseligen Gräbern, aber mit ungefähr 50 wichtigen lateinischen Inschriften. Seine Datierung ist nicht genau zu fixieren. Zweifellos ist er aber aus der Zeit nach dem Konzil von Chalcedon (451 n. Chr.). Dort wurde auch ein kostbares und großes Mosaik aus der Zeit der Antonine oder der Severen gefunden, das zu irgend einer herrschaftlichen Villa gehören muß, ferner auch ein halbrundes Marmorgefäß römischer Arbeit und Münzen des Septimius Severus und des Konstantin.

Auch zu Gargaresh kamen christliche Katakomben mit Resten antiker Fresken zutage. — Zu Lebda wurde beim Graben von Trancheen eine Statue der Kybele entdeckt, die eine Tunika mit Reliefdarstellungen des Zodiakus trug und zwar in zwei Teile gebrochen, aber sonst vortrefflich erhalten ist. Dabei kam auch ein schöner Venus-Torso, eine Inschrift und mehrere Gräber mit Aschenurnen zum Vorschein. — Auch zu Bengasi wurden in geringer Entfernung von den äußersten italienischen Verteidigungslinien drei bekleidete römische Statuen von guter Arbeit gefunden und bei der Redoute »Artesiano« einige antike Gräber, in denen sich auch Fragmente gefirnißter Vasen zeigten.

In Tripolis selbst, an dem kleinen nordwestlichen Fort, kam ebenfalls beim Graben einer Tranchee eine große Nekropole der antiken Stadt Oea (Civitas Oeensis) zutage. Sie wurde teilweise untersucht. Viele Gräber, darunter einige vollständig intakte, sind sorgsam ausgegraben und aufgenommen worden. Es sind rechteckige, leicht konvexe Kammergräber, die ganz in den Felsen gegraben sind, mit einer rechteckigen Tür und einem Zugang. Inhumation und Kremation wechseln darin; bei den nördlich gelegenen Gräbern herrscht die letztere vor. Die Leichen oder die Aschenurnen waren auf dem Fußboden der Gräber mit überreichen Grabbeigaben aus Glas, Terrakotta und Bronze niedergelegt. In einer einzigen Kammer konnten nicht weniger als 200 Gegenstände gesammelt werden, insbesondere Terrakottagefäße mit lokalen Dekorationen und von charakteristischer Form. Es scheint sicher zu sein, daß es sich hier um wirkliche Familiengräber handelt, die in einer sehr langen Zeit in Benützung gewesen sind. In einem einzigen Grab fand man 17 Aschengläser; die noch nicht geöffneten Gräber scheinen mindestens aus der gleichen Zeit zu sein und können in das 1. Jahrhundert des Kaiserreiches und vielleicht etwas später datiert werden. 80 Kisten Grabbeigaben aus diesen Gräbern sind im Museum von Tripolis deponiert worden.

In den ersten Monaten der Besetzung, während der Krieg noch heftig tobte, hatte das Ministerium schon den Inspektor Salvatore Aurigemma vom Neapler Museum mit bedeutenden Vollmachten nach Libyen gesandt, damit für den archäologischen Dienst daselbst eine möglichst wissenschaftliche und gediegene Vorsorge getroffen wird. Eine dreifache Hauptrichtschnur bestimmt die Tätigkeit dieses Gelehrten; er hatte für die zukünftige Ernte kolonialer Antiken zu sorgen, zweitens für den Schutz und die Konservierung der noch stehenden Monumente, drittens für die Aufsicht über die antiken Funde, im speziellen während der Fortifikationsarbeiten. Bald zeigte sich die Notwendigkeit, für die gemachten Funde Museen zu schaffen, und zwar zunächst zwei große zu Tripolis und zu Bengasi, während man gleichzeitig bereits auch daran denken mußte, neue und wichtige andere Zentren für Studium und Ausgrabungen zu suchen. — Für das Museum in Tripolis gab das militärische Kommando ein passendes Lokal ab, nämlich die alte Kaserne der türkischen Gendarmerie, die, was Platzverhältnisse, Lage, Licht und Adaptierungsmöglichkeiten betrifft, das zurzeit beste Lokal für eine archäologische Sammlung in Tripolis ist. Sowohl das Geniekorps wie das Ministerium des öffentlichen Unterrichts gaben die Mittel, um soviel wie möglich in und an diesem Gebäude herzurichten. Es wurde ein neuer Fußboden gelegt, zwei große Fenster hergerichtet und eine schön dekorierte Tür nach der Außenseite eingesetzt, die ebenso wie die Fenster mit Smaltdekorationen umgeben wurden, wofür zahlreiche Mosaikarbeiter, die in dem italienischen Heer mit einberufen waren, gestellt wurden, die unter Leitung des Malers Kommandant Ximenes tätig waren. Vitrinen sind in der Arbeit und es wird nur kurze Zeit dauern, bis ein großes Museum in Tripolis zugänglich sein wird, in dem man alle Antiquitäten vereinigt finden wird, die bis jetzt provisorisch im Kastell des Gouverneurs oder im Platzkommando aufbewahrt worden waren. Es sind das vier Statuen, zwei Torsi, Grabcippen, Inschriften, Kapitelle, Säulen, vier arabische Marmorvasen, ein Relief und ein ganzer Loculus aus einem Grab von Gargaresh; dann ferner das Material aus den 80 Kisten aus den nordwestlichen Forts, von denen schon die Rede war. Wie

Aurigemma noch zuletzt an den Minister geschrieben hat, steht dem Museum von Tripolis ein rapides Anwachsen bevor; denn die Region um das genannte nordwestliche Fort scheint noch eine ganze Anzahl Gräber mit reichen Beigaben zu bergen, von denen ein ziemlich reiches intakt befunden und ausgegraben wurde; auch nach der anderen Seite hin scheinen noch Nekropolen sich auszudehnen, da wo die Eisenbahn einen Landzipfel vom Meere abschneidet, so daß die antiquarische Ernte aus Tripolis von der größten Wichtigkeit sein wird.

Weniger rasch schreiten die Dinge in Bengasi vorwärts; aber auch dieses Museum ist dazu bestimmt, von einer großen Wichtigkeit zu werden, wenn für Rechnung des italienischen Gouvernements die großen Erforschungen Cyrenes übernommen werden, welche die amerikanische Mission begonnen hat. Ist doch Cyrene eine derjenigen Stätten, in der sich die höchste Blüte der griechischen Kultur kundgab, und aus Cyrene und aus den anderen Stätten der Pentapolis werden bei systematischen Ausgrabungen gewiß noch hervorragende Schätze der antiken Kunst hervorkommen.

Zu Homs konnte man leider die ausgezeichneten Ruinen der antiken Stadt Leptis magna nicht so schonen, da man das Steinmaterial für Kriegsbauten brauchte. Aber bald nach den ersten kriegerischen Taten wurde der bessere Schutz der Ruinen in Angriff genommen und alle Sorge auf die herumliegenden dekorierten Blöcke und die Inschriften geworfen. — Auch für die tripolitanische Stadtmauer aus dem 16. Jahrhundert, deren Bau in zwei arabischen Inschriften aus den Jahren 975 und 989 der Hedschra erwähnt ist, die man in einer Bastion bei dem Kastell fand, sind Schutzvorrichtungen getroffen.

Das Werk, das sich nach der Besitzergreifung von Tripolis als erstes in die Augen stellte, war das: dem hervorragendsten römischen Monument der Stadt, dem vierseitigen Triumphbogen des Marc Aurel, eine würdige Wiederherstellung und Freilegung zu widmen. Seit März 1912 hat man begonnen zu expropriieren und zu demolieren, indem man zunächst das Haus, das sich an den Nordwesten des Bogens anlehnt, abtrug und so seine bestkonservierte Seite den Augen darbot. Dann versuchte man den größten Teil der Monumentalinschrift, die man zuerst von dem Dach des abgerissenen Hauses aus entdeckt hatte, freizulegen, worauf denn auch das ganze wunderbare Relief des linken Giebels der Fassade, wo die Figur des Kaisers heroisiert auf einem von zwei Greifen gezogenen Wagen zu sehen ist, ans Licht kam. Die östliche Seite wird zurzeit noch unter Leitung eines Zivilingenieurs freigelegt. Auf der nördlichen Seite sind die Pilaster jetzt zu sehen, die bis auf das Niveau der alten Straße heruntergehen, während andere Teile dieser Seite so wenig Schaden erlitten haben, daß man sicher das Monument gänzlich wieder herstellen wird. Das gewaltige Monument war bis zur Höhe von 2,80 bis 3 m mit Erde umgeben. Man mußte auch daran denken, alle Häuser in der Nähe des Bogens anzukaufen und abzureißen, um einen vollen Blick auf diesen Triumph- oder Städtebogen zu ermöglichen, den man als das mächtigste Symbol des Römertums in den eroberten Ländern ansehen darf und dessen harmonische Eleganz von Erde und umgebenden Häusern befreit richtig hervortritt. — Schon von 1911 an hat man auch begonnen, in derselben Weise wie es im eigentlichen Italien geschehen ist, eine Aufstellung aller Monumentalbauten Tripolitaniens und der Cyrenaica zu machen, die nunmehr herausgekommen ist und den Status der archäologischen und kunsthistorischen Kenntnisse von Libyen im Zeitalter der italienischen Okkupation repräsentiert. In Anbetracht, daß kaum mehr als ein Jahr, seitdem Ruhe (?) in den neu okkupierten Ländern eingekehrt ist, verging, haben die Italiener für die Archäologie dieser Teile ihres Reiches schon Gehöriges geleistet. *M.*

DENKMÄLER

× Prof. **Richard Engelmann,** der am 1. Oktober einem Ruf an die Weimarer Kunsthochschule folgt, hat nur den Entwurf zu dem **Denkmal für Ernst von Wildenbruch** fertiggestellt, das ihm als erster Auftrag in seinem neuen Wirkungskreis zufiel. Engelmann hat dabei von dem üblichen realistischen Porträtstandbild abgesehen und schon damit ein gutes Werk getan. Seine Skizze zeigt auf hohem Sockel den bewegten Umriß einer schön gebildeten nackten Jünglingsgestalt. Das Haupt trägt einen antikisierenden Helm. Die Rechte faßt kampffroh nach dem Schwert, dessen Scheide die Linke hält. Das rechte Bein ist in lebhafter Angriffsstellung mit elastischem Schritt vorgesetzt. Treffender und zugleich bildhauerisch ergiebiger kann man das Wesen von Wildenbruchs Poesie und Persönlichkeit nicht ausdrücken, deren Kern ein nie verblassender Furor juvenilis war. Das Postament ganz einfach gehalten, ohne kleinlichen Zierat, trägt in großen Antiqualettern den Namen des Dichters. Das Ganze soll den Mittelpunkt einer schlichten runden Brunnenanlage bilden und wird in Bronze ausgeführt, deren dunkler Ton sich gewiß wirksam von den hohen alten Bäumen gegenüber der Weimarer Fürstengruft abheben wird, unter denen das Denkmal aufgestellt werden soll.

Im Hofe des **Schlosses zu Versailles** stehen einige zehn oder zwölf kolossale Statuen berühmter Franzosen, zumeist Kriegshelden aus dem Mittelalter und der neuern Zeit. Ursprünglich waren sie bestimmt, auf der vom Place de la Concorde zum Palais Bourbon hinüberführenden Brücke aufgestellt zu werden, wo die leeren Postamente bis heute ihrer warten. Aus irgend welchem Grunde aber wurden sie nach Versailles gebracht und um den Hof herum gestellt. Jetzt will man sie wieder nach Paris zurückbringen und aufstellen. Da diese Figuren nicht besonders gut sind — einige sind von David d'Angers, die meisten von vergessenen Größen der offiziellen Kunstschule —, protestiert die Pariser Kritik gegen diesen Gedanken, der in der Tat wenig mehr als die ursprüngliche Absicht der Besteller dieser Figuren für sich hat. Ob die Brücke durch diese Statuen schöner würde, ist jedenfalls sehr die Frage, und da könnte man die Sache ruhig lassen wie sie ist.

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Die Sommerausstellung bei Schulte bringt eine Reihe von Kollektionen, die zum Teil interessieren. Am meisten fesseln die Bilder von Fritz Scherer (München), der der süddeutschen Landschaft mit hellen Farben und energischem Vortrag zu Leibe geht. Manches erinnert in der massiven Pinselführung an den Berliner Brockhusen. Anderes wieder ist gar zu trocken und hart in diesem gewaltsamen Ausdruck; aber in einigen Stücken, etwa einem Blick durch Baumzweige auf das Kloster Schäftlarn, spricht sich eine eigene Begabung aus. Die große Sonderausstellung neuerer Arbeiten von Heinrich Hermanns (Düsseldorf) enttäuscht einigermaßen. Der warme und klingende Grün-Gold-Ton, der früher bei Hermanns' Bildern anzog, ist einer deutlicheren, aber gleichgültigeren Helligkeit gewichen. Statt der stimmungsreichen Kircheninterieurs, die man von ihm kannte, findet man nun zwei große Kirchenbilder aus der Kathedrale von Toledo und aus Sankt Maria am Kapitol in Köln, deren wunderbare Schönheit aber nicht entfernt erfaßt ist. Am

ehesten befriedigen die kleineren Landschaften und Dorfhäuser aus der Heide. Eine Bilderserie von Max H. Antlers, der ein geborener Berliner ist, aber jahrelang in Amerika lebte, lehrt ein bescheidenes Talent kennen, das sich viel zu große Aufgaben stellt. Kleinere Stücke, wie die Szene eines Hahnenkampfes zwischen Dorfhäusern oder eine Gruppe von Birken, sind ganz fein in der Luftstimmung. Doch die umfangreichen Gemälde mit dem Kampf von Sonne, Wolken und Nebelschichten im Gebirge sind ganz verfehlt und scheinen hauptsächlich auf den äußeren Effekt hin gearbeitet.

Seit dem Frühjahr hat auch das Warenhaus A. Wertheim in der Leipzigerstraße eine ständige Gemäldeausstellung eingerichtet, die mit Geschmack die verschiedensten Käuferwünsche zu befriedigen sucht und auch junge Talente an die Öffentlichkeit zieht. In der neuen Zusammenstellung, die jetzt geboten wird, findet man u. a. entzückende japanische Aquarellskizzen von Walser und amüsante Studien in gleicher Technik aus Italien von Linde-Walther, Bilder von dem Landschafter Türcke, dem Porträtisten Fritz Burger, dem modernen Koloristen Max Neumann und das delikate Bild einer Orientalin von Ernst Stern, der sonst vor allem als künstlerischer Helfer Max Reinhardts bekannt ist.

In **Bregenz** hat der Bund Vorarlberger Maler und Bildhauer in den oberen Räumen des Schulhauses eine von 24 Künstlern und Künstlerinnen beschickte Kunstausstellung veranstaltet, die dem Publikum vom 20. Juli bis 8. September zugänglich gemacht worden war. Der Katalog führt 167 Nummern auf, und die Bezeichnung »Erste Vorarlberger Kunstausstellung« auf dem Titel läßt darauf schließen, daß die Veranstalter hoffen, eine zweite und noch mehr Kunstparaden Vorarlbergs folgen lassen zu können. Hierzu kann man sie nur ermuntern, wenn auch die Ausstellungsräume nicht gerade dazu angetan sind, die Leistungen ins rechte Licht zu setzen. Die meisten der in Vorarlberg geborenen Künstler sind im Lande geblieben; einige sind nach München, andere nach Wien gegangen, wieder andere haben Düsseldorf oder noch abgelegenere Stätten zum Schauplatz ihres Wirkens gemacht. Unter den Ausstellern ist Alwin Arnegger, aus Hohenweiler gebürtig, jetzt in München lebend, mit Auszeichnung zu nennen; mit kräftiger Hand breit hingesetzte Bildnisse und ein auch in Komposition und Charakteristik sicher durchgeführtes Studentenbild (Goldene Zeit) zeugen ebenso von Talent wie von erworbener Fertigkeit. Ein anderer in München lebender Maler, Hans Bertle, hat es noch nicht zu der gleichen Meisterschaft gebracht; indessen verraten sowohl das Bildnis seines Buben, wie das sprechende Männerporträt Nr. 17 ein bildsames tüchtiges Talent, das in der Atmosphäre der Isarstadt sich kräftig entwickeln kann. Den Arbeiten Anton Burtschers sieht man mehrfach noch den Kampf mit dem Objekt an, immerhin läßt der wohlgelungene »Hirtenbub« darauf schließen, daß der Künstler gelegentlich Ruhe und Sicherheit genug hat, um Werke von dauerndem Wert zu schaffen. Heinrich Comploj aus Bludenz, Professor in Innsbruck, erweist sich als ein vielseitig gebildeter Meister, der seine Wirkung zu berechnen weiß und im Kleinen ebensoviel Geschmack verrät wie im Großen. Ein großes Biedermeier-Interieur, ein mondbeschienener Rathausbrunnen, eine Kalenderzeichnung, — ein Exlibris sind weit auseinanderliegende Themata; aber allenthalben offenbart sich ein scharf beobachtendes Auge, Phantasie und sichere Hand. Selbst die auf die Leinwand gepflanzten Rosen und Nelken des Künstlers gehören nicht zu denen, die rasch dahinsterben. Den Hochgebirgslandschaften Franz Gradls sieht man an, daß ihr Urheber viel und gern gezeichnet hat; er beweist eine ausgeschriebene Hand, aber Farbe und Zeichnung sind doch nicht überall so innig verbunden, daß sie eins wären. Barth. Kleber in Dornbirn hat von einer Orientreise eine Menge rasch und sicher ausgeführter Zeichnungen heimgebracht. Joh. Jelinek, Professor in Bregenz, wandelt etwas auf Hans Thomas Spuren; eine tüchtige Leistung ist Otto Hubers (Düsseldorf) Alte Straße im Winter. Unter den Malern nimmt Alfons Luger in Dornbirn insofern eine Sonderstellung ein, als er auf pointillistischen Wegen seiner Individualität Ausdruck zu verleihen sucht. Er geht dem farbigen Abglanz mit Glück nach; ein Blumenstück (Nr. 148) ist ihm daher auch besonders wohlgelungen. Nicht sonderlich können wir uns mit dem Versuchen Julius Webingers, monumental zu sein, befreunden. Der Gekreuzigte, Nr. 163, ist einer von den vielen sang- und klanglos Umgebrachten in der Kunst. Der Angriff auf den Tiroler Aufstand 1809, den der Maler in großem Format gewagt hat (sollte er von Egger-Lienz geträumt haben?) muß als ein verfehltes Manöver angesehen werden. Seine Sphäre sind Lieb und Wein, wie sie im Bauerntanz und dem Loblied des Burggräfler Tropfens zum Ausdruck kommen. — Ein paar Wörtchen noch von den Bildhauern, deren Kunstkompaß, wie es scheint, lieber nach Wien zeigt. Albert Bechtold hat zwei Grabdenkmäler eingesandt, die jedem Friedhof zur Zierde gereichen würden. Voller Ruhe und Feierlichkeit ist auch die vornehme Skizze zu einem Danaidenbrunnen. Georg Matt in Bregenz weiß den Marmor mit Anmut zu behandeln; aus seiner Madonnengruppe (Gips) erklingt ein sanfter Nachhall der italienischen Hochrenaissance. Kaspar Albrecht in Au hat den deutschen Kronprinzen mit einem Begleiter auf der Gemsenjagd in farbiger Terrakotta entsprechend verkörpert und dezent in Farbe gesetzt. Ein Stück für strebsame Kommerzienräte!

Heimatskunstausstellung in Stade. Zum zweiten Male in nur kurzem Abstand macht das an einem Seitenlauf der Unterelbe gelegene Städtchen Stade Anspruch auf das Recht der Veranstaltung von selbständigen Ausstellungen geltend. Das erstemal geschah dies im Jahre 1911 mit einer Ausstellung, in der das Kunstgewerbe und Erzeugnisse des entwickelten kunstgewerblichen Hausfleißes vorherrschten, zum zweiten Male jetzt. In diesem Jahre ist den freien Künsten, Malerei, Plastik und Graphik, der Vortritt eingeräumt. Als Ausstellungsort dient das Rathaus, ein sehr gut erhaltener, kräftig-profilierter, einstöckiger Backsteinbau, dessen Errichtung in die Schwedenzeit zurückgreift. Daß die Mauern dick und die Stubendecken dieses Hauses niedrig sind, und daß die bei den niedrigen Fenstern hereinlugenden roten Ziegeldächer der Nachbarhäuser scharfe Reflexlichter durch die Räume streuen, ist für die ausgestellten farbigen Werke begreiflicherweise nicht gerade förderlich. Doch da beim Hängen und Stellen dafür gesorgt wurde, daß, was an gutem Licht vorhanden, auch dem wirklich Sehenswerten zugute kommt, während das Minderwertige in den Bereich der Schummertöne verwiesen ist, hat der Besucher keine Ursache zur Beschwerde.

Die Ausstellung umfaßt 500 Nummern, an denen zahlreiche bekannte gute Künstler als Aussteller teilhaben. So: Graf Kalckreuth, Hans Olde, Ludwig Dettmann, Ernst Eitner, Hans am Ende, Wilhelm Feldmann, Oskar Lutteroth, Heinrich Vogeler, F. H. Schaper u. a. mehr.

Sind die hier Genannten auch nicht mit Hauptwerken vertreten, so sind doch ihre Beiträge von guter Art und meist von solcher Beschaffenheit, daß sie auch dem Uneingeweihten eine Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit geben. Von den hier beheimateten Künstlern ist des Besonderen auf Otto Roloff aus Otterndorf hinzuweisen, der als Innenraummaler sich durch Schlichtheit in

der Anordnung und ansprechende Hellfarbigkeit in der Ausführung vorteilhaft bemerkbar macht. In Hugo Friedrich Hartmann-Bardowiek ringt ein feines Verständnis für die schönheitliche Form des Tierbildes, vornehmlich des Pferdes, nach künstlerischem Ausdruck. Sophus Hansen, der als Landschafter eine gewisse Seelenverwandtschaft mit Hans Thoma bekundet und sich auch in seinen stimmungsvollen Bildnissen bisher durch geschlossene Linienführung auszeichnete, überrascht seine Bekannten diesmal mit zwei pointillistisch ausgeführten Innenraumbildern von vornehm bürgerlicher Herkunft. Von den hier gastweise erschienenen Künstlern hat Prof. Wilhelm Claudius in Dresden-Strehlen die Eigenart der hiesigen Landschaft und der damit in Verbindung stehenden Architektur am nachhaltigsten auf sich einwirken lassen. In der Plastik interessieren Heinrich Mißfeldt-Berlin mit einigen Kleinbronzen und Bernhard Hoetger in Darmstadt mit einem weiblichen Bronzetorso und einigen Majoliken.

Der Besuch ist sehr gut, und unter den Erschienenen sind nicht wenige, die — es ist dies auf Grund ihrer getanen Äußerungen leicht festzustellen — noch nie Ausstellungen besucht haben. Das von dem Stader »Verein für Geschichte und Altertümer der Herzogtümer Bremen und Verden und des Landes Hadeln« in diesen Lokalausstellungen gegebene Beispiel verdient also schon im Hinblick darauf Nachahmung, daß es Leuten, die aus den verschiedensten Gründen nicht dazu kommen, sich von der heimatlichen Scholle zu lösen, Gelegenheit gibt, erstens achtungswerte Kunst überhaupt, und zweitens solche Kunst kennen zu lernen, zu der die eigene heimatliche Landschaft und die örtliche und gesellschaftliche Umgebung vielfache Anregungen gegeben hat. *H. E. W.*

LITERATUR

Adolf Bertram, *Hildesheims kostbarste Kunstschätze.* Eine Auswahl religiöser Kunstwerke in St. Bernwards Stadt. 35 Lichtdrucktafeln. München-Gladbach o. J. (1913). 18 M.

Diese willkommene Publikation, die dem kunstsinnigen Bischof von Hildesheim verdankt wird, dürfte auch dem Forscher nützlich sein, da sie den einschlägigen, 1911 erschienenen Band des Inventars in mehrfacher Hinsicht ergänzt. Die ausgezeichneten Lichtdrucke bringen nämlich auch solche Stücke mittelalterlicher Kleinkunst, die im Inventar fehlen, nicht oder nicht vollständig abgebildet sind. Dahin gehören zwei romanische Tragaltärchen im Domschatz, die kleine Elfenbeinmadonna (französisch?) daselbst, alle vier Seiten des Godehard- und Epiphaniusschreins im Domchor und zwei gotische Bischofsfiguren aus Holz in der Domkurie. In den knappen und klaren Beschreibungen des Textes wird auch Kontroverses berührt. Das wichtige Fragment der Bernwardskasel wird im Gegensatz zum Inventar für abendländisch angesprochen, eine kleine silberne Kurvatur im Domschatz soll als Bekrönung des Pedum eines Schülerbischofs (in geistlichen Spielen) gedient haben und als Vorbild der Bernwardspatene wird ein Stück im Welfenschatz genannt. Auf das Rätsel des erst 1860 erworbenen sog. Hausaltärchens des Fra Angelico im Domschatz wird dagegen nicht näher eingegangen.
B. C. Kreplin.

SAMMLUNGEN

× Das **Märkische Museum** in Berlin erwarb ein Exemplar des Marienpsalters aus dem Kloster Zinna (bei Jüterbog) vom Jahre 1493. Das seltene Werk, das einzige aus der Klosteroffizin, das wir überhaupt kennen, stellt wahrscheinlich den ersten in Brandenburg hergestellten Druck dar. Ausgeführt wurde der Psalter im Auftrage und auf Kosten des Kaiser Friedrich III. und Maximilian; den Text stellte der Mönch Hermann Nitzschewitz zusammen. Neben der typographischen Bedeutung des Buches steht die kunsthistorische: es ist mit 500 Holzschnitten geschmückt, bei denen man deutlich zwei Künstler von verschiedenem Stil und ungleicher Könnerschaft unterscheiden kann.

Der **Jahresbericht über die Zuschüsse der dem französischen Staate** gehörigen Museen ist fertiggestellt worden. Aus ihm entnehmen wir, daß diese Museen für ihre Ankäufe über eine Summe von 689542 Franken verfügen. Der Staat gibt direkt nur 165000 Franken; 168516 Franken fließen den Museen zu aus den Zinsen, welche die bei der öffentlichen Versteigerung der französischen Kronjuwelen erzielten Summen abwarfen; die Chalkographie und Gießerei des Louvre, welche von den dem Staate gehörigen Platten Abdrücke von Kupferstichen sowie Abgüsse von in den Museen aufbewahrten Skulpturen herstellen und verkaufen, bringen jährlich 100000 Franken ein; endlich nehmen die französischen Museen aus verschiedenen Vermächtnissen, deren Zinsen ihnen zugute kommen, im Jahre 256026 Franken ein. Unter den bereits festgelegten Ausgaben für das Rechnungsjahr finden sich 200000 Franken als Restzahlung auf den neulich gekauften Roger van der Weyden und 3000 Franken, die alljährlich der Gemeinde Aigueperse für den dereinst dieser Gemeinde gehörigen und dem Louvre abgetretenen Heiligen Sebastian von Mantegna bezahlt werden.

INSTITUTE

Florenz. Kunsthistorisches Institut. In der Sitzung vom 24. Mai berichtete Prof. Guido Battelli-Florenz über **»Nuove Scoperte intorno al Cigoli«.** — Lodovico Cardi da Cigoli, geb. 21. Sept. 1559, gest. 8. Juni 1613, gehört zu den Künstlerpersönlichkeiten, die dem allenthalben neu sich regenden Interesse für die Geschichte der italienischen Barockmalerei ihre Auferstehung verdanken. Während Burckhardt ihn als »Eklektiker« sehr kurz abtat (wenn er ihn auch den besten Koloristen und Zeichner der Florentiner Schule nannte), möchte man ihm heute die Stelle eines führenden Meisters und Schulhauptes von entwickelungsgeschichtlicher Bedeutung einräumen. Man sieht in ihm einen Befreier und greift den Namen des toskanischen Correggio, mit dem ihn seine Zeitgenossen bedachten, wieder auf. Das Fazit seines Wirkens möchte man in der Formel ausprägen: er hat die toskanische Malerei aus den Banden des Manierismus erlöst, in denen sie sich mit den plastischen Prinzipien Michelangelos rettungslos abquälte.

Den naiven Beschauer wird diese hohe Wertung zunächst überraschen. Wer unvorbereitet vor die Werke Cigolis tritt, hat es nicht ganz leicht, ihm gerecht zu werden. Gar zu deutlich sieht man hinter vielen seiner Schöpfungen einen Größeren stehen, den er zum Vorbild nahm. Seine Aufnahmefähigkeit für fremde Einflüsse ist geradezu erstaunlich und man begreift, daß solch große Zahl seiner Bilder unter falschem Namen gehen konnte. Seine Rezeptivität grenzt mitunter an Aufgabe eigener Persönlichkeit. Wenn man aber dann sein Oeuvre in den Zusammenhang der zeitgenössischen Malerei einstellt, wenn man sieht, wie sich der Mann, der bei dem Manieristen Alessandro Allori in die Schule gegangen war, rein aus künstlerischem Instinkt heraus über die Vorbilder Sartos, Pontormos, Baroccios, Correggios und Tizians zu einem eminent malerischen Stil durchrang, der für die Folgezeit die fruchtbarsten Anregungen bot, so wird man sich dem Eindruck seiner Bedeutung nicht verschließen können.

Vielleicht wird diese noch klarer werden für den, der die reiche Sammlung der Cigoli-Zeichnungen in den Uffizien durchsieht, die jetzt zur Feier des 300jährigen Todestages des Meisters durch Ferri und di Pietro wirkungsvoll ausgestellt

und neu katalogisiert worden ist. Die Worte des alten Baldinucci mögen hier zitiert sein, da sie das Eigentümliche dieser zeichnerischen Kunst wohl am besten fassen: hanno i suoi disegni *(fatti d'una maniera che fu sua propria)* oltre alla simmetria della parti, oltre alla dolcezza e morbidezza del tocco, oltre alla perfezione del dintorno e intelligenza de' muscoli, *una certa vivacità e spirito, che io non seppi mai ravvisare, se non in quegli del gran Michelagnolo;* non dico già, che la maniera del disegnare del Cigoli sia la stessa con quella di Michelagnolo, già che è molto diversa, ma che lo spirito degli uni e degli altri, particolarmente nelli schizzi, è tale, *che a primo aspetto scuopre una vivacità resultante dal tutto e non dalle parti, che mette terrore a chi gli mira.*

Das Jubiläum Cigolis bot den willkommenen Anlaß zur Herausgabe seiner bisher ungedruckten Biographie, die sein Neffe Gio. Batt. Cardi vor 1628 schrieb und deren Manuskript im Gabinetto delle Stampe der Uffizien (vol. 2660) aufbewahrt wird. Die Stadt S. Miniato al Tedesco, zu deren Territorium das Kastell Cigoli gehört und die das Gedächtnis ihres großen Sohnes durch die Einweihung eines Cigolisaales im Palazzo Municipale mit einer Inschrifttafel und mit einer Sammlung von Reproduktionen nach den Werken des Meisters feierte, hat auch die Ehrenpflicht der Drucklegung übernommen. Das Buch erschien am Jubiläumstage in würdiger Aufmachung unter dem Titel: Vita di Lodovico Cardi Cigoli 1559—1613 per cura del Comune della città di San Miniato, 1913. Mit der wissenschaftlichen Edition wurde Guido Battelli betraut, der in vornehmer Denkungsweise den jüngsten Cigoliforscher Kurt Busse (vergl. den Artikel »Cigoli« in Thieme-Beckers Allg. Künstler-Lexikon und »Manierismus und Barockstil«, Leipziger Inaugural-Dissertation 1911) mit dazu heranzog.

Im Verlaufe seiner Kommentierungsarbeit hat Battelli eine Reihe interessanter Entdeckungen und Neubestimmungen gemacht. Vor allem gelang es ihm, das literarisch beglaubigte, aber als verloren geltende letzte Hauptwerk des Künstlers wieder aufzufinden. Gio. Batt. Cardi gibt die ausführliche Beschreibung eines Freskenzyklus mit vier Geschichten aus der Fabel von Amor und Psyche, den Cigoli in einer Gartenloggia des Kardinals Borghese am Montecavallo in Rom ausführte. Auch Mancini spricht davon in seinem Trattato di Pittura e dei Pittori (Manuscript d. Bibl. Vat. Cod. Barberini Lat. 4315), ferner Baglioni (Vita dei pittori e scultori, Roma 1642) und Baldinucci. Battelli fand auch noch eine neue Quelle in Francesco Bracciolinis »Psiche«, deren Eingangsworte an Cigoli als an den Inspirator des Dichters gerichtet sind. (Manuscriptfragment erster Redaktion in d. Bibl. Riccardiana, Cod. 2774 fol. 56 ff., — vollständige Ausgabe von Mario Menghini i. d. Sammlg. Romagnoli, Bologna, 1889. — Bracciolini hatte Cigoli 1608 bei der Hochzeit Cosimos II. de' Medici kennen gelernt.)

Aber im Palazzo Borghese, jetzt Rospigliosi, war nichts mehr von derartigen Fresken nachzuweisen trotz allen Suchens. Glücklicherweise entsann sich schließlich der heutige Eigentümer, Principe Giulio Pallavicini, daß in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Gartenloggia des Palastes der Verbreiterung der Via Nazionale zum Opfer fiel, und daß darin befindliche Fresken aus der Psychefabel in die Capitolinische Galerie überführt worden waren. Lafenestre erwähnt diese Überführung in seinem Katalog römischer Kunstwerke, spricht aber von Arbeiten Annibale Carraccis. Und als Arbeiten des Bologneser Schulhauptes galten die auf Leinwand übertragenen Fresken denn auch bisher in der Galerie, wo sie unter Nr. 95—99 aufbewahrt werden. Worauf diese Zuweisung beruht, ist unklar. Vielleicht fand man ganz allgemeine Verwandtschaft mit der Decke Annibales im Palazzo Farnese, vielleicht stützte man sich auch auf Orettis handschriftliche Notizen in der Stadtbibliothek zu Bologna. Befriedigt hat die Attribution an Annibale nie: Venturi dachte in seinem Führer durch die Galerie (1890) an Francesco Albani, H. Tietze in seinem Aufsatz über »Annibale Carraccis Galerie im Pal. Farnese und seine römische Werkstätte« (Jahrb. d. K. S. d. A. K. XXVI 177) an Lanfranco. Es kann aber kein Zweifel darüber bestehen, daß Cigoli die Fresken schuf, und zwar in seinem Todesjahre. Die Beschreibung Gio. Batt. Cardis stimmt wörtlich damit überein. Außerdem existiert in den Uffizien (Nr. 8877) die signierte und auf 1613 datierte Zeichnung zu der Zwickelfigur des mit Rosen gefütterten Esels, den der Biograph wegen seines versteckten Sinnes besonders erwähnt. Weiterhin enthält die gleiche Sammlung unbestrittene Zeichnungen Cigolis zu der auf Wolken ruhenden Psyche (Nr. 8859), zur Psyche vor Zeus (Nr. 8980), und zu der Zwickelfigur des Wolfes, den ein Putto zäumt (Nr. 1521o). Schließlich hat Scalberge 1637 das Mittelbild: »Psyche vor dem Thron des Zeus« (im Gegensinne) gestochen und den Namen des Malers, allerdings in Chivoli korrumpiert, daruntergesetzt.

Battelli konnte dann auf Grund authentischer Zeichnungen noch weitere prächtige Arbeiten für den Meister zurückerobern: In erster Linie das Opfer Abrahams im Pitti (Nr. 95), das unter dem Namen Cristofano Alloris ging. Cigolis Zeichnung zum Isaak befindet sich in den Uffizien unter Nr. 8870. Weiterhin zwei Bilder der Galleria Corsini, die auf Matteo Rosselli getauft waren: »Jacobs Traum von der Himmelsleiter« (Nr. 388, Zeichn. i. d. Uff. Nr. 8906) und »Jael und Sisara (Nr. 394, Zeichn. i. d. Uff. Nr. 967, 8883, 8990).

Im Palazzo Capponi fand Battelli das bisher unbekannte, bezeichnete Brustbild eines Kapuziners, im Palazzo Galli-Tassi einen »Ecce Homo«, der vielleicht identisch ist mit dem von Gio. Batt. Cardi erwähnten Bilde gleichen Vorwurfs für Carlo Guidacci in Florenz.

Für ein verschollenes Gemälde Cigolis mit Endymion und Luna, das in einem Gedicht des Cavaliere Marino erwähnt wird, konnte Battelli wenigstens die Zeichnung in den Uffizien (Nr. 8960) nachweisen.

Battelli, der sich über seine Funde in Venturis Arte ausführlicher verbreiten wird, erwähnte noch, daß auch Odoardo Giglioli zwei verkannte Porträts Cigolis richtig bestimmte. Es handelt sich um Nr. 301 (Ritratto virile) und Nr. 226 (Ritratto di nobiluomo). Giglioli berichtete selbst darüber im Märzheft des Bollettino d'Arte.

Anzumerken ist noch, daß das von Busse dem Meister gegebene Bild der Ernennung neuer Kardinäle durch Leo X. in der Camera di Leone X des Palazzo vecchio von *Vasari* gemalt wurde, wie aus dessen eigenen Worten (Ragionamenti del Sig. Cavaliere Giorgio Vasari, Firenze 1588, p. 127) hervorgeht. *W. R. B.*

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 2. Juni 1913.

Herr Bassermann-Jordan weist darauf hin, daß nicht nur der malerische, sondern auch der gesamte plastische Schmuck der zweiten Straßburger Münsteruhr von 1574 auf Skizzen und Angaben von Tobias Stimmer zurückgeht; dagegen sei das steinerne Gehäuse im wesentlichen schon 1547 errichtet worden. Herr Bassermann-Jordan legt Photographien aller der an der dritten Münsteruhr nicht mehr verwendeten und jetzt im Frauenhause in Straßburg bewahrten älteren Uhrteile vor. Es sind die von Tobias Stimmer gemalten Tafeln zur Angabe der Finsternisse, die Scheibe mit dem Jahreskalender, der Himmelsglobus,

das Planetolabium, die ausgezeichneten Holzfiguren der vier Lebensalter, von Christus und dem Tode. Der große eiserne Hahn der ersten Straßburger Münsteruhr von 1354 ist als Kunstwerk heute ohne Parallele und von größtem Interesse, zudem die älteste uns im Original erhaltene Automatenfigur.

Herr A. Feulner legt einen neu aufgefundenen Sammelband mit Originalrissen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor, zumeist Konkurrenzpläne für die Klosterkirche in Ottobeuren. Die Risse haben für die Kunstgeschichte des bayerischen Barock besonderen Wert, da sie nicht nur die Grundrißentwicklung der bedeutendsten unter den süddeutschen Barockkirchen mit einer bisher einzig dastehenden Vollständigkeit zeigen, sondern auch Ausblicke bieten auf die Tendenzen der gleichzeitigen Architektur. Die Lage und Gestalt der künftigen Klosterkirche hatte bereits der Erbauer des Klosters, Christoph Vogt, festgelegt, von dem eine exakt gearbeitete Vorzeichnung für einen Stich sich in dem Sammelband befindet. An die Idee Vogts schloß sich dann der eigentliche Schöpfer des Grundrisses von Ottobeuren, Simpertus Kramer, an, der zugleich den Grundriß der nahen Klosterkirche in Weingarten sich zum Vorbild nahm. Nach Kramers Riß wurde der Bau begonnen und ein Teil der Fundamente gelegt. Dann griff mit einigen Korrekturen der kurbayerische Oberbaudirektor, der gelegentlich einer Reise nach Ottobeuren kam, ein und brachte Änderungen im Sinne des französischen Klassizismus an. Auf Effner ließen sich zwei der erhaltenen Risse zurückführen. Auf den Änderungen Effners aufbauend schuf endlich der Münchener Johann Michael Fischer den endgültig ausgeführten Plan. Von Fischers Hand sind in dem Sammelbande fünf Originalrisse von höchst exakter Ausführung und dazu gehören einige spätere Kopien einer ungeübten Hand. Zum Schlusse zeigt der Redner noch einige Risse des Tessiners Maini vor, die deswegen besonders interessant sind, weil in ihnen einige der seltsamen Grundrißfigurationen der Dienzenhofer und des Dominikus Zimmermann bereits vorgebildet sind.

Herr Graeff legt die Photographie eines Altarflügels des Meisters von Meßkirch, Jörg Ziegler, vor, in dessen Besitz die alte Pinakothek durch eine Schenkung von Dr. M. Berolzheimer gekommen ist. Dargestellt ist der hl. Ulrich auf blauem Grund. Graeff gibt eine Charakteristik des Meisters von Meßkirch, vergleicht das in Frage stehende Werk, das den linken, feststehenden Flügel eines Altars bildete, mit dem uns bekannten Oeuvre des Jörg Ziegler und weist an Hand der Photographien nach, daß die Richtigkeit der Zuschreibung des neuen Stückes außer allem Zweifel steht. Dann erwähnt Graeff, als Nachtrag zu seinem kürzlich erfolgten Bericht über den neu erworbenen Baldassare d'Este der alten Pinakothek, daß in der Rassegna d'arte 1912 ein Porträt des Borso d'Este von der Hand des Baldassare d'Este aus dem Besitz des Fürsten Trivulzi publiziert worden sei, durch welches die Richtigkeit der Zuschreibung des Münchener Bildes bestätigt werde.

Herr von Bissing spricht über Bronzen des mittleren Reichs in Ägypten. Er legt eine Anzahl Bronzestatuetten des Berliner, Kairenser Museums, seiner eigenen Sammlung vor, die teils aus stilistischen, teils aus äußeren Gründen in das mittlere Reich gesetzt werden dürfen. Er weist nach, daß eine mit der Sammlung Demetrio in das Athener Nationalmuseum gekommene Bronze eine der köstlichsten uns erhaltenen Arbeiten dieser Art an das Ende des mittleren Reichs oder den Anfang des neuen zu setzen sei (um 1600 v. Chr.). Endlich glaubt er auf Grund dieses Materials zeigen zu können, daß von den berühmten Bronzen der ehemaligen Sammlung Possco die eine, auf der die Inschrift des Abdschasu eingeritzt ist, gleichfalls der frühen 18. Dynastie angehöre, während die anderen saitische Arbeiten seien. Der Aufsatz erscheint in den Athenischen Mitteilungen.

Herr Wolters legt vor: Antiquités Égyptiennes, Grecques et Romaines, provenant de l'Ancienne Collection Borelli Bey (Versteigerung Paris 11.—13. Juni 1913) und Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (darin ein vorzügliches römisches Porträt spätrepublikanischer Zeit und eine besonders große attische archaische Grabstele von trefflicher Arbeit).

FORSCHUNGEN

Eine Zeichnung von Jan Lys. Vor kurzem erwarb ich — ganz zufällig, bei einem kleinen Antiquar in der Nähe des Ryksmuseums in Amsterdam! — eine sehr interessante Zeichnung des seltenen und so hochbedeutenden Malers Jan Lys. Es scheint eine Studie für ein ähnliches Bild wie das berühmte Werk in Kassel, aus der Reynst-Sammlung stammend. Auch hier sind Landsknechte in ihrer schmucken Tracht mit hübschen Kurtisanen abgebildet. Etwas anständiger geht's hier her, aber es wird doch gekost und hofiert. Prächtig ist die Leichtigkeit und Sicherheit, mit der die Figuren dahinskizziert sind, die ausdrucksvollen Köpfe, die ungezwungene Komposition.

Es ist wohl die große Seltenheit des Meisters die Ursache, daß er noch nicht nach Wert geschätzt ist, daß er eigentlich so unbekannt blieb. Sandrart ist fast unsere einzige Quelle über den Sonderling, der tagelang der Freude nachging und dann nachts nach Hause kommend, sich ans Malen setzte »und verbrachte die ganze Nacht in Arbeit«!

Diese Zeichnung stimmt so ganz zu der Beschreibung Sandrarts: »Mehr hat er schöne Konversationen geharnischter Soldaten, mit venetianischen Kurtisanen (gemalt), da unter lieblichem Saiten- und Kartenspiel, bei einem ergötzlichen Trunk jedes nach seinem Gefallen conversirt, und im Luder lebt, worinnen die Vielfältigkeit der Affecten, Gebärden und Begierden eines jeden so vernünftig ausgebildet sind, daß diese Werke nicht allein hoch gepriesen, sondern auch von den Kunstliebenden um großen Werth erkauffet worden.« Damals, als Sandrart schrieb, waren »seiner Stücke zwar



Jan Lys, Ein Gelage von Soldaten und Dirnen. (Kassel, Kgl. Gemäldegalerie)



Jan Lys, Landsknechte und Kurtisanen. Zeichnung. (Amsterdam, A. Bredius)

viel zu Venedig, mehr aber zu Amsterdam, und werden daselbst in sehr hohen Ehren gehalten«.

Wo ist das alles hingekommen? Vielleicht übertrieb Sandrart etwas; aber jetzt ist das einzige Bild in Holland ein vor einiger Zeit von mir erworbenes kleines Werk mit Soldaten und Hunden und diese Zeichnung. Eine andere wird ihm im Amsterdamer Kupferstichkabinett zugeschrieben.

Höchst auffallend ist die Art, in der links die Frau mit den Kindern gezeichnet ist. Ist das nicht beinahe 18. Jahrhundert? Und Jan Lys starb 1629 in Venedig!

Es ist eine sehr erfreuende Tatsache, daß ein Kunstgelehrter, Dr. Peltzer, sich endlich daran gemacht hat, diesem aparten Meister eine Monographie zu schreiben. Die Arbeit ist keine leichte, denn das seltene Werk des Lys muß mit Mühe zusammengesucht und in Venedig die Archive dafür ernstlich geprüft werden, aber die Aufgabe ist eine dankbare, denn es gilt hier wirklich einem großen Meister zu seinem Rechte zu verhelfen.

Die Originalgröße der Zeichnung, die gelitten hat — überall sind kleine Stückchen eingesetzt, ohne daß Wesentliches beschädigt wurde — ist 0,335 m breit, 0,225 m hoch.

A. Bredius.

Ein neuentdecktes Altarwerk Riemenschneiders? In der einfachen spätgotischen **Landkirche in Kefermarkt** (Oberösterreich) steht ein mächtiger holzgeschnitzter Altar, der dem hl. Wolfgang geweiht ist. In der Lokalliteratur ist er schon lange bekannt, Adalbert Stifter hat einen feinsinnigen Aufsatz über ihn geschrieben, der für seine Zeit mit anerkennenswertem künstlerischen Verständnis, allerdings ohne die Methode und die Kenntnisse der modernen Kunstwissenschaft verfaßt ist. In der Geschichte der deutschen Plastik ist der Altar dagegen in seiner sicherlich großen Bedeutung noch keineswegs entsprechend gewürdigt.

Dem wird künftig abgeholfen sein. Vor kurzem hat der Museumsdirektor von Linz, Her. Ubell in »Kunst u. Kunsthandwerk« (XVI. Jahrg. [1913] Heft 1, S. 1ff.) eine eingehende Beschreibung und Würdigung dieses Altarwerkes veröffentlicht, die mit einem umfangreichen Apparat vorzüglicher großer Abbildungen illustriert ist. Diese Publikation ist sicher äußerst dankenswert, denn das Werk verdient der kunsthistorischen Forschung bekannt zu werden. In kurzem hat sich auch eine lebhafte kunsthistorische Debatte um diesen Altar entsponnen. Über seine künstlerische Bedeutung ist man sich einig, nicht aber über die kunsthistorische Bestimmung. Denn Ubell hat den Altar dem unterfränkischen Meister Tilman Riemenschneider zugeschrieben.

Und diese Zuschreibung ist tatsächlich für jeden Kenner unterfränkischer Plastik überraschend. Wie soll dieser Meister, der zu seinen Lebzeiten nur in seinem engsten heimatlichen Kreis, nämlich Unterfranken, streng genommen nur im Hochstift Würzburg und den zunächst anstoßenden Gebieten bekannt und geschätzt war, dazu gekommen sein, in dem fernen Oberösterreich ein Altarwerk zu schnitzen? Urkundlich kann es auch Ubell nicht belegen, sondern er stützt sich auf stilkritische Momente. Auf die zusammenfassende Gesamtcharakteristik Riemenschneiders durch seinen Biographen Tönnies fußend entdeckt er in der Gesamtauffassung, dem großzügigen Gewandstil, dem Fehlen der Fassung, aber auch in Nebendingen wie in dem Stehen der Madonna auf der Mondsichel (!), den dekorativen Buchstaben auf den Gewandsäumen so viel Ähnlichkeiten, daß er zu dem Schlusse kommt: »Es dürften schon die vorgebrachten Argumente hinreichen, um den stilistischen Nachweis zu erbringen, daß der Meister des Kefermarkter Altares mit Tilman Riemenschneider identisch ist.« (S. 62.)

Die fünf großen Figuren sollen eigenhändige Arbeiten des Meisters sein, die Reliefs und das übrige Werkstattarbeit. Entstanden soll er nach den drei Tauberaltären, um 1505 bis 1510, sein.

Dagegen nimmt nun in der gleichen Zeitschrift (Heft 6 u. 7, S. 376ff.) Professor Philipp M. Halm-München eine völlig ablehnende Stellung ein. Der methodische Fehler beruhe vor allem darin, daß Ubell nicht Originalwerke Riemenschneiders, sondern die Charakteristik Tönnies zum Vergleich herbeigezogen habe. Riemenschneiders Gestalten seien zarter, weicher, feiner organisiert, der Kefermarkter Meister sei ein kräftigerer, männlicherer und robusterer Künstler. Faltenstil und Gesichtstypen seien wesentlich anders, Komposition und Reliefstil völlig verschieden und die Nichtfassung keineswegs stichhaltig. Die Entstehungszeit sei auch früher zu setzen, nämlich ins letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, also wohl um 1495, wie es überliefert sei; dafür sprächen auch kostümlich-waffengeschichtliche Anhaltspunkte. Genau wird auch dargelegt, daß der allgemeine Aufbau des Altars spezifisch alpenländisch sei. Auch der robuste, kräftige Menschenschlag, der gar nichts von dem Träumerischen Riemenschneiders an sich habe, ordne den Altar in den Pacherkreis ein. Verstärkt würde dies Argument noch dadurch, daß er als Konkurrenzwerk zum Altar in St. Wolfgang geschaffen wurde. Offenbar sei er für Fassung bestimmt gewesen. Wäre diese ausgeführt worden, so stünde er direkt neben Pachers Meisterschöpfung.

Im Anschluß daran gibt Ubell eine Erwiderung (a. o. o. S. 394ff.). Eine nähere Darlegung wolle er in einer größeren Publikation bringen. Aber um 1500 habe außer Riemenschneider und Veit Stoß niemand eine derartige Virtuosität des Schnitzmessers erreicht, wie sie am Kefermarkter Altar zu sehen sei. Die Nichtfassung und schnitztechnische Gründe sprächen doch für Riemenschneider. Die andere Faltenbehandlung könnte in der Entwicklung Riemenschneiders liegen. Doch halte er es im Anschluß an einen Aufsatz Lübbekes (Frankfurter Ztg: Nr. 77 vom 18. März 1913) für möglich, daß auch Kräfte aus der Schule Veit Stoß' in die Werkstätte Riemenschneiders kamen, wodurch die Wandlung des Stils erklärlich wäre.

Inzwischen ist noch eine andere Ansicht aufgetaucht. Franz Heege schreibt in den »Christlichen Kunstblättern« Linz, 54. Jahrg. (1913) Nr. 6, S. 61ff. das Werk Veit Stoß zu! Die Derbheit der Figuren, Haar, Bart, Handbildung und Gewandung bringen ihn zu dieser Ansicht. Auch allgemeine Gründe, wie die Herbheit der männlichen Gestalten und die Weichheit der weiblichen Figuren sollen dafür sprechen! »Ein vernünftiger Zweifel ist kaum mehr möglich, daß Veit Stoß der Meister des Kefermarkter Altars ist.«

Die Ansichten von Ubell und Heege sind wohl kaum zu halten. Beide machen vor allem den methodischen Fehler, daß sie glauben, bedeutende Werke der Spätgotik nur den zwei bekanntesten Meistern dieser Zeit zuschreiben zu dürfen. Aber was wissen wir eigentlich des Genaueren von den Holzschnitzmeistern des ausgehenden 15. Jahrhunderts? Wer nur einmal mit Archivalien dieser Zeit zu tun hatte, wird wissen, welch unglaubliche Menge von Schnitzern selbst über kleine Städtchen zerstreut waren. Und sollte in den weiten österreichischen Landen, wo so viel gearbeitet wurde, gar kein bedeutender Mann gesessen haben? Riemenschneider war außerhalb seines Landes unbekannt. Er scheidet vollständig aus. Veit Stoß könnte eher noch in Betracht kommen. Aber da muß noch etwas anderes in Rechnung gezogen werden, was Ubell wie Heege übersahen: die künstlerische Persönlichkeit. Dem Altar fehlt sowohl die sensibele Nervosität Riemenschneiders wie die dramatische Wucht Veit Stoß'. Keiner von den beiden kann ihn geschaffen haben. Auch die sehr vage Hypothese, von Herübernahme von Werkstattkräften Veit Stoß' in Riemenschneiders Diensten ist ganz hinfällig, da wir genügend viele datierte Werke des letzteren aus den verschiedensten Zeiten haben, um zu wissen, daß dies niemals der Fall war, ebenso daß Riemenschneider eine ganz bestimmte, folgerichtige, sehr langsame und niemals sprunghafte Fortentwicklung nahm. Der Kefermarkter Altar muß aus dem alpenländisch-österreichischem Kunstkreis erklärt werden, wie dies Halm sehr gut begründet hat; und sollte eine intensive, auch archivalische Forschung in diesem Gebiete nochmals bessere und sichere Resultate bringen, dann können wir erst die Frage anschneiden, ob gewisse allgemeine Ähnlichkeiten nur zeitgeschichtliche Stilübereinstimmungen sind oder ob vielleicht doch der eine oder der andere Faden zu den fränkischen Werkstätten hinüberleitet. Das erstere wird aber das Wahrscheinlichere sein.

Dr. Georg Lill.

VERMISCHTES

× Die Übertragung des **neuen Berliner Opernhauses** an den Stadtbaurat Ludwig Hoffmann ist nunmehr beschlossene Sache.

Posen. In Anwesenheit des Kaiserpaares fand am 26. August die Einweihung der **Schloßkapelle** statt, deren reicher Mosaikenschmuck in Anlehnung an die Capella Palatina in Palermo nach Entwürfen von Prof. Oetken durch die Firma Puhl & Wagner ausgeführt wurde. Am 27. folgte die Einweihung des in dreijähriger Arbeit restaurierten Rathauses. Der historische Bau mit der dreistöckigen Loggia des Giovanni Battista di Quadro wurde unter gewissenhafter Anlehnung an den alten Bestand in Mauerwerk und Skulpturen fast völlig erneuert und unter Zugrundelegung der alten Quaderung von Kutschmann in Sgraffitotechnik bemalt. Die gesamten Kosten der Herstellung, deren Leitung nach dem Tode des Stadtbaurats Trübner in den Händen des Regierungsbaumeisters Bettenstaed lag, belaufen sich auf 800000 M. — In den gleichen Tagen wurde der von Professer Felderhoff ausgeführte Brunnen, dessen Becken von der Wandfigur eines brandenburgischen Dragoners überragt wird, der Öffentlichkeit übergeben.

Der **französische Staat** hat seinen Besitz an **kunstgeschichtlich interessanten Bauten** wieder um eine Nummer bereichert. Der Kunstsammler Fenaille hat dem Staate das Renaissanceschloß Montal im Departement Lot geschenkt, zugleich mit einer Summe von 100000 Franken für die Unterhaltung. Im Jahre 1903 ist der künstlerische Inhalt dieses Schlosses versteigert worden. Einige damals von den Museen des Staates, dem Louvre und dem Musée des Arts décoratifs erworbenen Stücke sollen jetzt wieder nach Montal gebracht und dieses Schloß überhaupt, so weit wie möglich mit einer vollständigen Einrichtung aus der Zeit seiner Errichtung versehen werden. Montal soll also wie Azay-le-Rideau und andere Schlösser an der Loire ein Museum der französischen Renaissancekunst werden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

